

RECORDAR, ESCREVER E LER A INFÂNCIA

**ANÁLISE COMPARATIVA DE *O MEU PÉ DE LARANJA LIMA*, DE JOSÉ MAURO DE VASCONCELOS, E *BOM DIA
CAMARADAS*, DE ONDJAKI**

Helena Maria Assude Paio

**Dissertação de Mestrado em Ensino do Português como Língua
Segunda e Estrangeira**

Helena Maria Assude Paio
RECORDAR, ESCREVER E LER A INFÂNCIA
Setembro de 2011

Setembro de 2011

RECORDAR, ESCREVER E LER A INFÂNCIA

ANÁLISE COMPARATIVA DE *O MEU PÉ DE LARANJA LIMA*, DE JOSÉ MAURO DE VASCONCELOS, E *BOM DIA CAMARADAS*, DE ONDJAKI

Helena Maria Assude Paio

**Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Ensino do Português como Língua Segunda e Estrangeira, realizada sob a orientação científica da Prof^a.
Dra. Maria do Rosário Monteiro**

Setembro de 2011

DECLARAÇÕES

Declaro que esta Dissertação é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas no texto, nas notas e na bibliografia.

A candidata,

Helena Galvão

Lisboa, 26 de Setembro de 2011....

Declaro que esta Dissertação se encontra em condições de ser apreciado pelo júri a designar.

A orientadora,

Helena do Rosário Monteiro

Lisboa, 26 de Setembro de 2011....

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Professora Doutora Maria do Rosário Monteiro por se ter disponibilizado para a orientação deste trabalho; agradeço-lhe o tempo dispendido, a leitura atenta e as sugestões e rectificações certeiras que imprimiram um maior rigor e aprofundamento ao trabalho que fui fazendo. Um obrigado sincero!

Agradeço aos meus pais por sempre me terem apoiado, por sempre terem estado presentes e por nunca deixarem de acreditar em mim... um OBRIGADO maiúsculo!

Agradeço à Direcção da Escola Secundária da Ramada por, durante dois anos lectivos consecutivos, ter “flexibilizado” o meu horário de trabalho e respectiva distribuição de serviço, possibilitando-me uma gestão e compatibilização mais eficazes dos deveres profissionais com os deveres académicos e pessoais. Um obrigado reconhecido!

Agradeço aos meus primos João Luís Assude e Anne Brunke por me terem dado uma mãozinha na formatação do texto final e na tradução para língua inglesa do resumo inicial. Um obrigado amigo!

Agradeço, finalmente, a todos os colegas e amigos que, sobretudo nos momentos de maior cansaço e de algum desânimo, tiveram para comigo palavras de compreensão e de estímulo; não nomeio nenhum, mas guardo-os a todos no coração... um obrigado carinhoso!

RESUMO

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

RECORDAR, ESCREVER E LER A INFÂNCIA

ANÁLISE COMPARATIVA DE *O MEU PÉ DE LARANJA LIMA*, DE JOSÉ MAURO DE VASCONCELOS, E *BOM DIA CAMARADAS*, DE ONDJAKI

Helena Maria Assude Paio

Assentando na análise comparativa de dois textos literários – *O meu pé de laranja lima*, de José Mauro de Vasconcelos e *Bom dia camaradas*, de Ondjaki - escritos em tempos diferentes, reportando-se a espaços e a contextos situacionais distintos, apresentando estilos de escrita inconfundíveis, mas partilhando a Língua Portuguesa como veículo de comunicação comum, neste trabalho, caracterizámos a narrativa de infância, enquadrando-a num género textual mais vasto – a autobiografia – e focámos a memória afectiva e a rememoração como fios condutores de ambas as narrativas; estudámos igualmente o estatuto dos dois narradores presentes – um narrador infantil e um narrador adulto, procurando atestar em que medida o primeiro, “fabricado” pelo autor, constitui uma aposta ganha junto do leitor. Finalmente, verificámos que papel é proposto ao leitor e de que modo se concretiza a sua leitura enquanto instância descodificadora e enquanto elemento relevante na estruturação dos dois textos em análise.

PALAVRAS-CHAVE: narrativa de infância, autobiografia, infância, memória afectiva, narrador infantil, narrador adulto, leitor e cooperação textual.

ABSTRACT

MASTERS DISSERTATION

REMEMBERING, WRITING AND READING CHILDHOOD

COMPARED READING OF *O MEU PÉ DE LARANJA LIMA*, BY JOSÉ MAURO DE VASCONCELOS, AND *BOM DIA CAMARADAS*, BY ONDJAKI

Helena Maria Assude Paio

This work, based on the comparative analysis of two different literary texts - *O meu pé de laranja lima*, by José Mauro de Vasconcelos and *Bom dia camaradas*, by Ondjaki - deals with the characterization of the childhood narrative, integrating it in a wider textual genre – the autobiography. The texts were written at different times and report to different situational contexts and spaces. The authors use different writing styles, having however the Portuguese language in common. In our analysis, we focused on the emotional memory and remembrance as guidelines for both narratives; this study also presents the status of two narrators – a child narrator and an adult narrator – trying to demonstrate how successful the first one, “produced” by the author, is with the reader. Finally, we have examined the reader’s roles and the way he conducts his reading as decoding instance and as an important element in the structuring of both texts under review.

KEYWORDS: childhood narrative, autobiography, childhood, emotional memory, child narrator, adult narrator, reader and textual cooperation.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO.....	1
I- RECORDAR, ESCREVER E LER A INFÂNCIA.....	4
1. Narrativa de infância.....	4
2. Autobiografia e memória.....	7
3. Perspectiva narrativa: narrador infantil e narrador adulto.....	12
4. Leitura e leitor.....	16
II- DOIS AUTORES LUSÓFONOS, DOIS PERCURSOS DE INFÂNCIA, DOIS OLHARES SOBRE A INFÂNCIA.....	20
1. <i>O meu pé de laranja lima</i> e <i>Bom dia camaradas</i> : narrativas de infância?.....	20
2. Memória afectiva, fio condutor das narrativas.....	26
3. Uma narrativa, dois narradores.....	33
4. O “pacto” com o leitor.....	40
CONCLUSÃO.....	51
BIBLIOGRAFIA.....	58

LISTA DE ABREVIATURAS

Nesta dissertação, os títulos das duas obras da bibliografia primária são abreviados da seguinte maneira:

<i>O meu pé de laranja lima</i>	MPLL
<i>Bom dia camaradas</i>	BDC

INTRODUÇÃO

A análise de várias obras de ficção de autores lusófonos despertou-me a atenção para o facto de a utilização de um narrador infantil surgir como um “recurso” literário recorrente e (aparentemente) eficaz junto do leitor, quando o autor pretendia apostar no olhar e na voz de uma criança como condutor da sua narrativa; nesse sentido, proponho-me aprofundar o estudo desta técnica literária, centrando a pesquisa em alguns pressupostos teóricos atinentes à *narrativa de infância*¹ e tomando duas obras literárias de autores lusófonos como exemplo e base de um estudo comparativo: *O meu pé de laranja lima*, de José Mauro de Vasconcelos (1968), e *Bom dia camaradas*, de Ondjaki (2000).

Como tentarei provar, a narrativa de infância surge como uma tipologia especial da narrativa autobiográfica, empreendida por um autor-narrador-adulto, distanciado no tempo, nas emoções e nas sensações narradas, que coloca em cena um narrador criança, simultaneamente personagem, que, desde o início, parece assumir as rédeas do acto de narrar. Neste tipo de textos, o leitor confronta-se com a “reconstrução do olhar da criança” e a ilusão de um livro narrado exclusivamente através do olhar de uma criança. Tratando-se de narrações retrospectivas, que, contudo, encenam a simultaneidade, existe uma distância temporal que separa o autor-narrador-adulto do personagem-narrador-criança que resulta de uma diferenciação entre duas subjectividades e entre dois saberes. Em princípio, a criança vê, mas é o adulto que conta a história e descreve aquilo e aqueles que a rodeiam: com efeito, a narrativa de infância atribui o olhar à criança, mas a palavra/expressão pertence ao adulto, que sabe mais do que ela.

Assim, conscientes de que é o autor-narrador-adulto que compõe o texto e que se recorda do passado da infância, o desafio consiste em fabricar ou mimar uma voz infantil que narre episódios de uma infância (feliz ou infeliz) que, de algum modo, permita a busca da(s) chave(s) para a compreensão da identidade adulta. O desafio é tanto maior quanto a existência de um narrador criança pode fazer descarrilar a narrativa pela inverosimilhança (soa falso as crianças que falam como adultos ou que são excessivamente precoces) ou pelo “estilo” do discurso (o discurso infantil é excessivamente longo e oralizante, apresenta limitações lexicais, omite algumas relações de temporalidade e de causalidade). Porém, o narrador criança diverte, comove,

¹ Tradução da expressão francesa *récit d'enfance*.

desconcerta, é/parece “autêntico”, desmonta e critica a realidade dos adultos, fala sem (auto) censuras, foge momentaneamente da realidade, através da imaginação e da fantasia, cria um universo só seu e preenche-o de evocações, de mistérios e de enigmas.

Neste tipo de textos, a criança é o tema central, herói em torno da qual gravitam os restantes elementos da narração; a infância assume-se como o momento dos acontecimentos fundadores da personalidade do adulto e falar da infância marca a necessidade de saber e de estruturar uma identidade profunda, através do fascínio de rememorar as alegrias mais intensas ou as feridas mais dolorosas. A criança carrega em si a dimensão do novo, da vitalidade, da ruptura com o velho; surge associada à expressão de afectos e de sentimentos vários e, frequentemente, à afirmação do lúdico e da alteridade de um universo singular.

Desta feita, a memória, nomeadamente a memória afectiva, desempenha um papel primordial e sublinha, a cada passo, a instabilidade e a dificuldade em se delimitarem as lembranças da infância (descontínuas, incertas, “restos de recordações”, como lhes chamaria Freud) e aquilo que pode desencadear esse processo de rememoração (espaços, objectos, imagens, sensações, palavras, a lembrança de uma figura tutelar ou de acontecimentos traumáticos...). Na narrativa de infância são transmitidas impressões que se têm num determinado tempo, o presente da narração, a propósito de recordações do passado, criando-se textualmente um certo efeito do real, marcado pela distância entre a “verdade” de uma experiência vivida e a “verdade” dessa mesma experiência transcrita em palavras. Frequentemente, aliás, estas narrativas funcionam como “balanços” pessoais, que revêem e redefinem o passado infantil, ou possibilitam a valorização mítica desse mesmo passado e da própria infância, ou funcionam como acerto de contas com esse tempo, procurando-se reparar o que falhou, para daí acrescentar um outro sentido à vida.

Ora, havendo dois narradores no corpo do texto, cada qual situado ficcionalmente num momento discursivo diferente e assumindo um ponto de vista distinto, torna-se igualmente relevante estudar o estatuto de quem narra: ou seja, em que medida o ponto de vista do autor-narrador-adulto se sobrepõe ao ponto de vista do narrador criança, criando um efeito de maior autenticidade; ou em que medida os dois pontos de vista se afastam e o autor-narrador-adulto domina a voz do narrador criança, evidenciando-se a superioridade do primeiro. Importa ainda caracterizar ambas as vozes: a voz adulta e o tom, várias vezes, analítico com que se aproxima do passado, disposta a pensá-lo a partir do presente, consciente do carácter ficcional da recuperação

desse passado e, por conseguinte, da irreparabilidade do olhar infantil que um dia foi seu; e a voz infantil, fabricada e assente num misto de precocidade e de inocência, que conta histórias onde há bons e maus, onde se ri e se chora, onde, por força das circunstâncias, a criança é praticamente forçada a crescer e a entrar no complexo mundo dos mais velhos, como se de um percurso iniciático se tratasse.

Finalmente, falta referir o leitor, que entra (ou não) no jogo proposto pela narrativa de infância, estabelecendo-se uma espécie de “pacto” entre quem escreve e quem lê: de um lado, temos o autor, desejoso de escrever, de ser lido e reconhecido, que se compromete a dizer a (sua) verdade, esperando, em troca, um comprometimento afectivo por parte do leitor; do outro lado, encontramos o leitor que, perante as vivências partilhadas com o narrador, dificilmente permanecerá incólume, manifestando reacções diversas (da adesão à rejeição, da identificação ao distanciamento), podendo mesmo colocar-se a si próprio em causa. No caso da narrativa de infância, a cooperação textual é ainda mais premente, já que o sucesso da sua recepção depende da predisposição do leitor para pactuar com uma lógica discursiva que cria uma teia narrativa que parece uma coisa, mas que, na realidade, é outra.

Pelo acima exposto, e assentando na análise comparativa de dois textos literários, escritos em tempos diferentes, reportando-se a espaços e a contextos situacionais distintos, apresentando estilos de escrita inconfundíveis, mas uma língua em comum, proponho-me, ao longo deste trabalho, caracterizar a narrativa de infância, enquadrando-a num género textual mais vasto – a autobiografia – e focando a memória afectiva e a rememoração como fios condutores da narrativa; proponho-me igualmente estudar o estatuto dos narradores presentes – um narrador adulto e um narrador criança, procurando atestar em que medida o narrador infantil fabricado pelo autor constitui uma aposta ganha junto do leitor; proponho-me, por último, verificar que papel é destinado ao leitor e de que modo se concretiza a sua leitura enquanto instância descodificadora e enquanto elemento relevante na estruturação do próprio texto.

I- RECORDAR, ESCREVER E LER A INFÂNCIA

1. Narrativa de infância

A narrativa de infância surge como um “género” literário² específico que constitui um meio-termo entre o romance autobiográfico e a autobiografia; ainda pouco estudado e mal conhecido nas Histórias da Literatura, vagamente definido pelos teóricos e pelos críticos literários, este “género” parece despertar cada vez maior interesse, impondo-se na produção literária contemporânea, associado ao interesse que a imagem e a concepção da infância passaram a ter na História, nos estudos sobre a família e a vida privada, na valorização da vida quotidiana e na própria sociedade (que passa a inscrever a infância / as infâncias num espaço público).

Procedendo à pesquisa das premissas teóricas da narrativa de infância, damos-nos conta que o “género” nos remete para os *souvenirs d'enfance*, em voga na segunda metade do século XIX, categoria que se via amalgamada com a autobiografia ou o *récit de vie*. A bibliografia disponível (sobretudo em Língua Francesa) refere modelos e hipotextos diversos, alguns remontando ao período clássico e ao período medieval - hagiografias, *récits de vocation*, *récits généalogiques*, *récits de conception*, *récits de naissance*, as *Confesiones* de Santo Agostinho, as *Vidas dos homens ilustres* de Plutarco, algumas narrativas de cavalaria – e, mais tarde, textos como as *Confessions* de Rousseau e as *Mémoires d'outre-tombe* de Chateaubriand, assinalando o ano de 1870 como o início da era da narrativa de infância. Esta era estender-se-á pelo século seguinte, marcado por uma certa ruptura epistemológica e pelo desenvolvimento das ciências humanas (em torno da linguagem, da identidade individual, da sociedade e da História); marcado pela presença de modelos ideológicos, ligados à visão ética de uma época e de uma sociedade, em que a criança é utilizada como um *exemplum* (pela valorização do mérito) e por uma emancipação que resulta da evolução dos próprios romances de formação - colocando a criança no centro da criação, o escritor mina a boa consciência da sociedade dos adultos e parte em busca das suas origens (e a busca de si é, frequentemente, a busca da memória colectiva). A estas mudanças acresce necessariamente o desenvolvimento de disciplinas como a Psicologia, a Psiquiatria e a Psicanálise que dão origem a um vasto campo de experimentações literárias.

² A propósito de narrativa de infância, Alain Schaffner prefere falar de “categoria ou prática transgenérica mais do que de género literário” (SCHAFFNER, 2005:11).

Assim, ainda que escassas, as definições apresentadas procuram caracterizar este novo género; para Denise Escarpit, citada por Alain Schaffner, a narrativa de infância:

é um texto escrito – diferente dos *récits de vie* coligidos oralmente antes de serem transcritos – no qual um escritor adulto, através de diversos procedimentos literários, de narração e de escrita, conta a história da vida de uma criança – ele próprio ou uma outra pessoa, ou de uma parte da vida de uma criança: trata-se de uma narrativa autobiográfica real – podendo mesmo ser uma autobiografia – ou fictícia. (SCHAFFNER, 2005:9)

Para Jean Salesse, citado por Noah Sédéra, uma narrativa de infância:

É uma narrativa de adulto. É sempre uma reconstituição mais ou menos hesitante, mais ou menos sincera, de sensações originais, de acontecimentos primeiros, que o adulto, através de uma dinâmica feita de amores e de ódios, de sonhos e de lamentos, elege entre todos como os elementos fundadores e justificativos do seu ser. (SÉDÉRA, 1997:23)

Na esteira das definições apresentadas, Philippe Lejeune sublinha que:

Na narrativa autobiográfica clássica, é a voz do narrador que domina e organiza o texto: se, por um lado, põe em cena a perspectiva da criança, por outro não lhe cede a palavra; na narrativa de infância, torna-se necessário abandonar o código da verosimilhança (do natural) autobiográfica e entrar no espaço da ficção. Então já não se tratará de recordar, mas antes de fabricar uma voz infantil, mais em função dos efeitos que uma tal voz pode produzir no leitor do que na perspectiva de fidelidade a uma enunciação infantil, que, de qualquer modo, nunca existiu sob tal forma. (LEJEUNE, 1980:10)

A infância aparece, então, através da memória do adulto e a indecisão entre a voz do adulto e a voz da criança torna-se a origem da enunciação: o autor compõe um texto que mantém o leitor num alto grau de atenção, de sugestão e de emoção, daí provindo a impressão de vivido e de simultaneidade, que deve menos à evocação realista da palavra infantil do que ao jogo de vozes, aos procedimentos de fusão e de hesitação, ao efeito de estranheza e ao *décalage* entre a palavra da criança e a do adulto. O discurso, que parece vir da personagem narrador infantil, é um discurso mimado e no qual flutua a presença mais ou menos difusa e mais ou menos insidiosa de um narrador adulto. Para além disto, a narrativa de infância com ressonâncias autobiográficas pressupõe que a criança esteja sempre presente como herói das histórias evocadas; cada episódio, cada cena, tem a sua origem nesta personagem-*pivot* e, ainda que tudo surja distribuído e ordenado em relação a si e ao seu olhar de testemunha, a escolha das palavras, as técnicas e os procedimentos utilizados são submetidos ao narrador adulto e à sua voz adulta (que se deixa ouvir num epíteto ou numa comparação ou num juízo de valor). Daí que, de um modo geral, a narrativa de infância, que investe no ponto de vista infantil para falar de assuntos por vezes delicados, não vise prioritariamente a criação de livros destinados a um público infantil ou infanto-juvenil, mas a produção de romances

para adultos que usam o olhar infantil (sincero, curioso, carregado de estranhamento, mas menos ingênuo do que aparenta) para conduzir o leitor.

A criança tem contacto com o mundo que os adultos tentam tantas vezes ocultar-lhe e, frequentemente ignorada, vê sem ser vista e absorve as impressões de um mundo com sabor a novidade, criando um impacto que desconcerta o leitor. Desta feita, podem-se elencar certas marcas formais ou alguns traços comuns na narrativa de infância, de que destacamos os seguintes: a criação de uma voz infantil e de um espírito infantil; a reconstituição do passado, nomeadamente das primeiras recordações da infância, e a importância dada a acontecimentos mínimos, mas significativos pelas suas ressonâncias afectivas; o carácter parcelar e lacunar dessas mesmas recordações, afastando-se frequentemente da linearidade e da causalidade e justapondo, na desordem, os fragmentos rememorados; a utilização preferencial da primeira pessoa gramatical; o uso de tempos verbais do passado de modo a sublinhar a retrospecção ou do presente histórico como se a enunciação se tornasse contemporânea da história; o uso de frases geralmente curtas, oralizantes e até agramaticais, com exclamações, interrogações e supressão de palavras, marcando um discurso menos elaborado e próprio de uma criança; o uso do discurso indirecto livre, que organiza a integração e, eventualmente, a confusão, de duas enunciações diferentes; uma maior fidelidade às impressões do que à busca da verdade ou da exactidão, ainda que certas cenas restituam a sua intensidade brutal; e a necessidade de um “pacto de leitura” entre o autor e o leitor.

Porém, o problema da identidade e a possibilidade de ambiguidades colocam-se necessariamente neste tipo de textos: afinal, o “eu” utilizado na enunciação designa em simultâneo o narrador adulto e a criança, tornando-se difícil destringir quem fala – às vezes, o narrador adulto, onisciente, aproxima-se a tal ponto da sua personagem que se fica com a impressão de que habita na consciência da criança, na sua memória e no seu espírito; outras vezes, dá-se um afastamento entre o narrador adulto e a criança evocada, já que é de um outro eu que trata a narrativa de infância, um eu que já não existe e que mantém com o mundo relações diferentes das do narrador adulto; por vezes, o narrador adulto mistura traços característicos do discurso infantil com informações e conotações que só fazem sentido no quadro de uma comunicação entre narrador adulto e leitor. A narrativa de infância pode mesmo representar uma traição à infância e à própria criança: para se recordar, o escritor tem de deixar de ser criança, sendo necessária uma certa distância, um certo lapso de tempo entre o passado, as recordações do passado da criança e o presente do adulto. Ninguém consegue, afinal,

reproduzir uma experiência inteiramente como ela se produziu e as palavras apenas transcrevem impressões do passado, procurando atingir um certo efeito do real, reconstruindo poética ou realisticamente a infância e recorrendo à imaginação para preencher as lacunas da memória. Para Bruno Blanckeman:

Qualquer narrativa é levada a trair a sua criança, nos dois sentidos do verbo, revelá-la e falsificá-la, a partir de um fundo de impressões elementares [...]. Quanto maior é o sentimento de afastamento entre o adulto que escreve e a criança que o inspira, mais intensa é a tensão de reapropriação subjectiva que funda a narrativa. (BLANCKEMAN, 2003:273)

Para Laurent Demanze «a infância não tem lugar próprio, mas insere-se nos interstícios, nos intervalos e nas margens do mundo adulto» (DEMANZE, 2005:216) e a narrativa de infância é, por tudo isso, resultado de uma elaboração *a posteriori*.

2. Autobiografia e memória

Tendo apresentado a narrativa de infância como uma tipologia particular da narrativa autobiográfica, que não se propõe recuperar ingenuamente uma infância perdida no tempo, mas revivificar uma etapa indispensável no extenso e complexo quadro da história de uma vida, urge considerar algumas questões atinentes à noção de autobiografia.

Poderá uma vida ser escrita e recuperada pelas palavras tal como foi vivida? E por onde deve o autobiógrafo começar, o que deve reter e o que pode excluir? Na verdade, a escrita autobiográfica encontra sempre alguns obstáculos ligados à sua própria essência que é importante tomar em linha de conta: a distância no tempo entre o eu escrito e o eu escrevente; a fronteira que se estabelece entre a vida real e a vida metamorfoseada pelas incertezas da memória e pela imaginação; a fragmentação de uma unidade biográfica dinâmica e intensa e a fixidez do seu registo escrito; a angústia perante um projecto de realização interminável.

Múltiplas são as definições existentes para autobiografia: genericamente trata-se de um género literário em prosa que consiste na narração ulterior do percurso existencial de um indivíduo pelo próprio. O lexema complexo *autobiografia* é de origem alemã, mas a partir de 1800 surge na maior parte das línguas europeias, em grande medida devido ao impacto que tiveram as *Confessions* de Rousseau (1782-1789), cuja origem, para muitos, se encontra nas *Confesiones* de Santo Agostinho (397-401 d.C.). Jean Starobinski, em 1970, define autobiografia como «a biografia de uma pessoa feita por ela própria» (REIS, 1987:32); Philippe Lejeune, em 1975, define-a

como «narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz da sua própria existência, quando coloca a tónica na sua vida individual, em particular na história da sua personalidade» (REIS, 1987:33) e Georges Gusdorf, em 1991, define os fundamentos filosóficos da escrita autobiográfica: *auto* é a identidade, o eu consciente de si mesmo; *bio* é o percurso vital, a continuidade; *grafia* é a actividade de escrita, a possibilidade de uma nova vida; a autobiografia (a *grafia* do *auto* e do *bio*) é, então, renascimento, iniciativa que coloca as condições de uma eventual reconquista de si, de uma reconstrução, de uma reconstituição (MIRAUX, 2009:11). Em comum, surgem características como a afinidade com outros géneros de índole confessional (diário, memórias) bem como de subgéneros como o *roman fleuve* ou o romance de formação; a centralidade do sujeito da enunciação colocado numa relação de identidade com o sujeito do enunciado e com o autor empírico do relato; a existência de um percurso biográfico factual verificável; o eu como objecto de análise, de introspecção, de especulação, de investigação ou de enigma; o teor frequentemente exemplar dos acontecimentos relatados por um narrador autodiegético; a subjectividade e algum narcisismo por parte deste eu narrador que, colocando-se numa posição de transcendência em relação à sua própria vida, se distancia do eu personagem que supostamente foi, o que lhe permite uma operação de autocritica ou uma configuração a seu jeito dos factos relatados e, desta feita, ficcionalizados.

Para Philippe Lejeune, o género releva mesmo daquilo que designou como pacto autobiográfico, concepção contratual segundo a qual a relação de identidade entre autor, narrador e personagem é assumida e tornada explícita pelo autor, ao contrário do pacto romanesco, que constitui uma declaração de negação daquela identidade e um atestado do carácter de ficção próprios de géneros vizinhos (memórias, biografia, romance autobiográfico, poema autobiográfico, diário, auto-retrato). No primeiro caso, o nome próprio do autor surge como a caução do eu, sendo ele que de forma incontestável liga a realidade ao texto, que reivindica a propriedade do que é escrito, confirmando um pacto autobiográfico que é afirmação no texto de tal identidade e que remete, em última instância, para o nome inscrito na capa do livro. No segundo caso, incluir-se-iam os textos de ficção em que o leitor pode ter razões para desconfiar desta tripla identidade, seja porque o autor optou por a negar (autor e personagem têm nomes diferentes), seja porque o próprio texto se apresenta, na capa, com a designação de “romance”.

Porém, se o pacto autobiográfico confere à identidade entre autor, narrador e personagem um carácter manifesto, isso não significa que, ao nível do discurso, não

surjam diferenças: dentro do texto, narrador e personagem remetem, respectivamente, ao sujeito da enunciação e ao sujeito do enunciado - um narra a história, o outro é o sujeito sobre o qual se fala, remetendo ambos para o autor - aquele que escreve, que passa a ser o referente fora do texto. Entre autor e narrador haveria uma identidade clara, manifesta no presente da enunciação; mas, entre autor e personagem haveria uma relação de semelhança, marcada pela distância temporal entre o presente da enunciação e o relato de acontecimentos passados; por conseguinte, do ponto de vista do enunciado, o pacto autobiográfico prevê e admite falhas, erros, esquecimentos, omissões e deformações na *história* da personagem, pressupondo por acréscimo um pacto referencial (que inscreve o texto no campo da expressão da verdade dita pelo texto) e um pacto de leitura (ligado às condições de recepção da época, às condições mais gerais da leitura individual e a um expectável comprometimento afectivo por parte do leitor). Assim sendo, a autobiografia torna-se um texto que funciona a partir do incontornável triângulo constituído pelo autor, pela escrita e pelo leitor.

O desejo de autobiografia é também alvo de motivações diversas que se não podem ignorar: os autobiógrafos verdadeiramente sinceros põem em cena as próprias incertezas da sua memória, os obstáculos e as dificuldades na reconstituição frágil de algumas recordações. A autobiografia justifica-se pela necessidade de construir uma identidade, ou de a reparar, dando um sentido à vida, conhecendo-se melhor e aprendendo a aceitar-se; o autobiógrafo divide-se entre a evidência da desordem e o desejo da ordem tranquilizadora e unificadora: uma vida não é uma série linear de causas e de efeitos e o seu propósito passa menos pela restituição do passado do que pela construção de uma imagem do passado para explicar o presente e esclarecer o futuro. Por vezes, é a vontade de testemunhar, de se apresentar como exemplo e até de se exhibir, de fazer uma catarse e um balanço retrospectivo do percurso percorrido, de interrogar a mortalidade da condição humana, numa luta constante contra o tempo e o esquecimento, que justificam o labor inacabado de rememoração, de recomposição e de reapropriação de um mundo perdido.

A memória surge, no tipo de textos em estudo, como factor estruturante do eu e elemento essencial do processo de identificação do sujeito. Sendo difícil propor uma definição suficientemente geral para aplicar às diversas modalidades da memória, centrar-nos-emos na memória enquanto evocação – recordação, enquanto operação (deformadora) que se exerce sobre o passado, espécie de miragem retrospectiva: a

memória é sistema de armazenamento e de registo; a memória é activa e afectiva; a memória pode recuperar informações e articulá-las de modo novo.

J.-C. Filloux diz que se «designa comumente como recordações as imagens ou conjuntos de imagens precisas, determinadas, por vezes datadas, relativas a acontecimentos passados» (FILLOUX, 1958:11), acrescentando que «qualquer memória é espontânea na sua essência» (*ibidem*: 44) e que cabe a cada um ordená-la e discipliná-la, consistindo o esforço de memória «em dar forma e corpo a uma representação nebulosa» (*ibidem*: 45). Detectando momentos no processo da memória - desde a evocação, passando pela conservação e, posteriormente, pela reprodução de recordações, este autor sublinha a importância das associações de ideias e das ligações de ordem afectiva, afirmando que «a semelhança afectiva reúne e desencadeia representações díspares... a alegria, a tristeza, o amor, o ódio, etc., podem tornar-se um centro de atracção que agrupa representações ou acontecimentos» (*ibidem*: 40); o discurso da memória pode, então, tornar-se um labirinto, através da evocação de diferentes experiências, tornando-se a escrita, no caso da narrativa de infância, uma forma de resgatar em linguagem um passado sagrado e imortalizado como lembrança, resguardando a infância de qualquer mácula e eternizando-a. A par de uma valorização quase mítica do passado e da infância (apesar de haver infâncias “quebradas”), a memória dá resposta a uma certa cultura da nostalgia ou a uma necessidade de fazer, em alguns momentos da vida, um balanço retrospectivo do que se viveu.

Porém, convém assinalar o carácter parcelar e lacunar das recordações da infância, recorrendo à metáfora fotográfica: as recordações são, frequentemente, pedaços dispersos e, em vários textos, surgem oscilações entre a possibilidade e a impossibilidade do acto narrativo – o autor nunca alcançará a reconstituição total do passado, a memória fica marcada pela descontinuidade, pela incerteza, mas, tal como a fotografia, permite centrar a atenção em pequenos factos, restituindo certas cenas na sua intensidade original ou isolando fragmentos que aparecem como concentrados de vida. Para Freud, citado por Ataiena Sobrinho:

Muito diferente das lembranças da idade adulta, elas [as lembranças da infância] não se fixam no momento da experiência para mais tarde serem repetidas; somente surgem muito mais tarde, quando a infância já acabou; nesse processo, sofrem alterações e falsificações de acordo com os interesses de tendências ulteriores, de maneira que, de um modo geral, não poderão ser claramente diferenciadas de fantasias. (SOBRINHO, 2010:104)

No caso da criança, os elementos percebidos surgem normalmente ligados a características sensoriais, justificando-se, assim, a existência de uma memória concreta;

as recordações da primeira infância têm uma qualidade sensível que lhes confere a aparência da realidade e vêm-se muitas vezes associadas a emoções intensas, a sensações e a associações que justificam o facto de terem sobrevivido ao esquecimento. Mas, mais uma vez Freud, num texto sobre aquilo que designa como *souvenirs-écrans*, põe a tónica não tanto nas recordações de factos considerados importantes e marcantes, mas sobretudo nas coisas aparentemente indiferentes (como impressões quotidianas, anódinas, que pouco efeito afectivo produziram sobre o vivido, mas sob as quais se esconde normalmente uma inesperada profusão de significações); estes *souvenirs-écrans* formam-se a partir de elementos ulteriores da vida e aquilo que parece insignificante revela-se contíguo àquilo que é importante e que é escamoteado e a memória surge tocada por duas forças, a da novidade e a da rotina:

Constata-se que é totalmente inútil questionarmo-nos se temos recordações provenientes da nossa infância ou se se trata antes de recordações sobre a nossa infância. As nossas recordações de infância mostram-nos os primeiros anos da nossa vida, não como foram, mas como se revelaram em épocas ulteriores de evocação. (FREUD, 1974:132)

Por seu turno, para Maurice Halbwachs, a preocupação maior é compreender a memória individual, considerando o indivíduo como um ser social, integrado em meios sociais que conformam a sua percepção acerca dos acontecimentos vistos e/ou experimentados. Defendendo a ideia de que é como membro de grupo(s) que cada indivíduo recorda, as impressões que o marcaram estão necessariamente circunscritas às relações que manteve e aos grupos que integrou: a memória individual apoia-se, portanto, na memória colectiva e é um ponto de vista (mutável) dessa mesma memória. A lembrança (em torno de um indivíduo, da sua vida pessoal e interior ou em torno de uma colectividade, do mundo social e exterior) é, em larga medida, uma reconstrução do passado, em função da experiência colectiva, com a ajuda de dados emprestados do presente, e o instrumento socializador da memória é a linguagem, constituindo as convenções verbais produzidas em sociedade o quadro mais elementar e mais estável da memória colectiva.

Desta feita, olha-se para a infância com o filtro do colectivo, imprimindo-se a tal visão aspectos da construção cultural da ideia de infância, já que, no momento da enunciação, é o adulto que busca as lembranças de uma época distante. A infância é (re)criada nos discursos literários, mas também as fases de transição da criança para o universo adulto, e a própria família, presença frequente nestes textos, aparece sob a

dupla dimensão de uma memória partilhada pelo grupo familiar e de uma memória afectiva interiorizada por cada membro do grupo; diz o autor:

Qualquer recordação, por muito pessoal que seja, mesmo as de acontecimentos de que fomos as únicas testemunhas, mesmo as de pensamentos e de sentimentos não expressos, relaciona-se com todo um conjunto de noções que muitos, para além de nós, possuem, com pessoas, grupos, lugares, datas, palavras e formas de linguagem, com raciocínios e ideias, isto é, com toda uma vida material e moral das sociedades das quais fazemos ou fizemos parte. (HALBWACHS, 1994:38)

3. Perspectiva narrativa: narrador criança e narrador adulto

Segundo Gerard Genette, que a integra no domínio modo, a perspectiva narrativa refere-se ao conjunto de procedimentos de focalização que contribuem para a estruturação do discurso narrativo; estreitamente relacionada com o estatuto do narrador, é o âmbito em que se determina a quantidade e a qualidade de informação diegética veiculada (GENETTE, s/d: 160). Considerando que nos centramos no estudo de narrativas de infância, ou seja, de narrativas retrospectivas, convém ter presente que, em princípio, é a criança, simultaneamente personagem e narrador, que vê mas é o narrador adulto que conta a história, descreve os *décors* e as personagens, já que à primeira se atribui o olhar e ao segundo a palavra. O sujeito da acção - a criança - está, de algum modo, submetido à regência do adulto que sabe mais do que ela, ainda que a enunciação pareça pertencer-lhe; tratando-se, porém, de uma retrospectão que mima a simultaneidade, nela sobrevivendo uma distância temporal (mais ou menos) alargada entre o passado da história e o presente da narração, detectando-se por vezes uma oscilação entre o que se pretende simultâneo e directo e o que é, na realidade, retrospectivo, nas narrativas em causa misturam-se, afinal, duas vozes - uma procedente da enunciação infantil e outra da enunciação adulta - e o resultado textual, mais rápido do que o próprio leitor, obriga-o a alterar de forma distinta a sua leitura.

Partindo da definição simplificada de Carlos Reis (REIS, 1999:1022), narrador é aquele que sabe (*gnarus*, por oposição a *ignarus*, aquele que não sabe) e, por isso, dá a conhecer, transmitindo aos outros um conhecimento e uma capacidade de representação que se traduzem no usufruto de um certo poder; os grandes narradores dominam, então, as técnicas de efabulação narrativa, que lhes permitem tratar o relato como um corpo estruturado de sentidos, gerido por narradores de índoles específicas, ajustados a diferentes situações narrativas, e concebem e regem universos ficcionais que traduzem um saber multiforme e compósito (no qual se harmonizam componentes diversas:

temáticas, sociais, psicológicas, geográficas, históricas, ideológicas, etc.). Distinguindo-se inequivocamente do autor (entidade real e empírica), o narrador é visto fundamentalmente «como autor textual, entidade fictícia a quem, no cenário da ficção, cabe a tarefa de enunciar o discurso, como protagonista da comunicação narrativa» (REIS, 1987:249). Entendido como uma invenção do autor, o narrador basicamente é a instância doadora do discurso e configura o universo diegético que modeliza; desempenha funções diversas; assume uma voz que se detecta ao nível do enunciado por meio de intrusões ou de vestígios da sua subjectividade e que se traduz em opções bem definidas (desde a situação narrativa adoptada - narrador autodiegético, homodiegético ou heterodiegético, passando pela organização do tempo ou pelos regimes de focalização privilegiados).

Desta feita, noções como ponto de vista, foco narrativo ou focalização e instância narrativa ou voz tornam-se essenciais para compreender a estruturação da diegese; no primeiro caso, porque a focalização condiciona a quantidade de informação veiculada e atinge a sua qualidade, ao traduzir uma certa posição afectiva, ideológica, moral e ética em relação a essa informação, compreendendo não só as relações que o narrador mantém com o universo diegético, mas também com o leitor (implícito, ideal e empírico); podendo oscilar, segundo Aguiar e Silva (AGUIAR E SILVA, 1986:765-786), entre diferentes situações (focalização heterodiegética / homodiegética; interna / externa; onisciente / restritiva; interventiva / neutral; fixa / variável e múltipla), a focalização, para além de se ligar a específicas circunstâncias temporais e espaciais que envolvem a narração e com a manipulação de informações diegéticas e sua representação narrativa, relaciona-se com a instância narrativa ou voz que, numa acepção mais lata, se refere à manifestação da presença observável do narrador ao nível do enunciado narrativo, para além da sua primordial função de mediador da história relatada, aqui se incluindo as suas intrusões e consequentes repercussões das mesmas a nível pragmático e semântico (REIS, 1987:402).

Tratando-se de um texto com carácter autobiográfico e, normalmente, enunciado na 1ª pessoa do singular, na abordagem da narrativa de infância importa sobretudo considerar a existência de uma focalização homodiegética - o narrador responsável pela focalização é agente, comparsa ou protagonista - e, neste último caso, surge a focalização autodiegética que pode cavar, entre o eu narrador e o eu narrado, uma distância temporal mais ou menos longa que determina uma distância de outro teor: ideológica, psicológica, ética, afectiva... Citando Aguiar e Silva:

Amadurecido ou envelhecido, o eu narrador, ao rememorar eventos do eu narrado, pode assim assumir uma atitude irónica e judicativa ou uma atitude solidária perante o eu narrado, pois que o fluir do tempo esgarça a identidade entre o eu narrador e o eu narrado, instaurando entre ambos uma relação ambígua e complexa de continuidade e de ruptura. (AGUIAR E SILVA, 1986:770)

O romance de focalização autodiegética revela-se, por isso, especialmente adequado para o devassamento da interioridade da personagem nuclear, já que é essa personagem quem narra os acontecimentos e que a si própria se desvela e ao leitor cabe, de forma intensa, a ilusão de participar nos desenvolvimentos da história do protagonista. Importa igualmente atentar na focalização omnisciente, através da qual, e seguindo a caracterização do autor supracitado, o narrador se configura como um autêntico demiurgo que conhece todos os acontecimentos na sua trama profunda e nos seus ínfimos pormenores, que sabe toda a história da vida das personagens, que penetra no âmago das consciências e em todos os meandros e segredos da organização social; tratando-se de uma focalização selectiva, panorâmica e total, o narrador omnisciente pode manifestar um ou dois posicionamentos em relação à história: ou aborda a história como concluída e integralmente conhecida, podendo assumir ou distender o tempo diegético, suprimir lapsos cronológicos, operar retrospectivas, tal como se verifica em muitas narrações ulteriores; ou, adoptando uma postura eminentemente subjectiva, selecciona o que deve contar, explicita ou implicitamente interpreta o que relata, do mesmo modo que formula juízos valorativos. Neste sentido, é pertinente assinalar a focalização interventiva do narrador que pode revestir várias modalidades: o narrador enquanto sujeito de um discurso pessoal, marcando a sua presença e o significado da sua intervenção; ou o narrador dirigindo-se ao leitor, orientando a urdidura da intriga, comentando actos ou estados de espírito de personagens e desenvolvendo comentários, apreciações ou digressões sobre aspectos relacionados com os acontecimentos diegéticos. Em qualquer um dos casos, sublinhemos ainda, o narrador produz um discurso valorativo e modalizador.

Abordando o estatuto do narrador da narrativa de infância e respectivas funções, Philippe Lejeune recorda que «o narrador autodiegético do romance pessoal exerce abertamente e em diferentes graus as suas funções de narrador, em particular a sua função de narração» (LEJEUNE, 1980:15) e, na esteira de Gérard Genette, para além da óbvia função de narração, aponta diferentes funções ao narrador: a função testemunhal ou de atestação; a função de comentador; a função ideológica ou avaliativa; e a função de comunicação e explicativa, não descurando outras que se podem eventualmente detectar em doses diversas - a função de regência; a função fática e a função “emotiva”.

Porém, nenhuma destas categorias é completamente pura e não conivente com outras, excepto a função propriamente narrativa, imprescindível, e nenhuma das restantes funções, por mais cuidado que se tenha, é inteiramente evitável (GENETTE, s/d: 253-258). Por vezes, e tratando-se de um narrador retrospectivo, o mesmo pode temporariamente eclipsar-se: muitos dos seus traços são apagados, a sua percepção torna-se difícil ou surge misturada com a interferência de outra fonte de enunciação (relembremos o discurso mimado pelo narrador infantil) e a estrutura tantas vezes descontínua do discurso obriga-o a abster-se do exercício de algumas funções; contudo, há aspectos que não são interpretáveis na hipótese de uma narração vinda de uma criança: o jogo dos títulos e dos subtítulos; o estilo; a enunciação irónica; a forma superior e algo condescendente com que o eu narrador trata o eu narrado; a gestão do tempo e o condensar e intensificar de certos acontecimentos passados ou futuros em sumários que constituem uma espécie de transição entre cenas.

Sendo, então, perceptíveis duas vozes, dois olhares distintos sobre o passado, na complexa estrutura de uma narrativa de infância – a percepção lacunar de uma criança, protagonista dos eventos, com os seus afectos e valores específicos, e a percepção analítica de um adulto, disposto a rememorar e a reflectir sobre as suas experiências -, importa distinguir estes dois narradores: o narrador infantil que vê o mundo a partir do pequeno espaço ocupado pelo seu corpo, prestes a percorrer um percurso de aprendizagem e de descoberta, no decurso do qual irá gradativamente assimilando noções do comportamento humano, adquirindo o senso da reflexão, formando um sistema de valores, apreendendo o mundo, não tanto através da razão, mas através da emotividade do seu eu; o narrador adulto, normalmente onisciente, que pensa o passado a partir da experiência e da perspectiva presentes, formando uma teia narrativa mais ou menos intrincada, rica em sugestões e na qual o leitor é convidado a identificar-se com o olhar da criança, beneficiando, porém, de um saber mais completo - o do próprio narrador adulto.

O narrador infantil, vivendo ainda num universo cheio de mistérios, não tem pleno entendimento das coisas e facilmente cria um mundo de faz-de-conta, evadindo-se da realidade empírica nem sempre propícia; a palavra infantil é terreno livre de censura, permitindo à criança desmontar e criticar a realidade adulta, divertindo, comovendo, insinuando, ainda que a sua linguagem seja deliberadamente limitada, imprecisa, coloquial, multiforme e o seu discurso omisso em relações de causalidade ou de temporalidade; o narrador infantil é “autêntico”, curioso e dado ao devaneio, mas revela

com frequência maturidade suficiente para interpretar as lições que a vida lhe vai dando pela perspicácia e pela lógica dos raciocínios dedutivos; o narrador infantil tem tendência para deformar e/ou ampliar o que o rodeia, associando livremente elementos da realidade segundo critérios pessoais, pautados pela afectividade, pela surpresa e pela imaginação; o narrador infantil é normalmente interessante porque, como vê o mundo sob um ângulo especial, deixa sombras no seu discurso que permitem ao leitor espaço para preencher as lacunas; o narrador infantil pode ser verosímil, soar a verdadeiro e ser bem-sucedido no acto de narrar ou, pelo contrário, ser completamente inverosímil, soar a falso e conduzir a narração ao fracasso. Por seu turno, o narrador adulto tem necessariamente um saber superior ao da criança; não procurando marcar um distanciamento entre dois pontos de vista, a narrativa de infância sobre põe duas visões, em que uma completa a outra e, quando o narrador adulto intervém, as suas incursões, inseridas no conteúdo da visão infantil, surgem amalgamadas, fundidas, às vezes quase indetectáveis; o narrador adulto tira partido do procedimento de observador “estranho”, para fazer da ingenuidade da criança, por exemplo, um instrumento de denúncia; o narrador adulto parece racionalizar a experiência, enquadrá-la em esquemas lógicos e funcionais e reavaliá-la criticamente, mas duvida frequentemente da sua memória e manifesta dificuldade em recriar o olhar infantil que um dia foi seu; o narrador adulto está, afinal, bem consciente do carácter ficcional da recuperação do vivido e da impossibilidade de reaver o passado na sua integridade.

4. Leitura e leitor

Só recentemente (finais da década de 60 do século passado), com a estética da recepção, se valorizou a função relevante do receptor/leitor no processo de comunicação literária, fazendo-se avultar o seu papel de agente dinâmico na descodificação do texto. Esta interacção semiótica entre um texto e inúmeros receptores, que devem dominar um polícode (pelo menos parcialmente) coincidente com o do emissor, possibilita a realização, em modos diversos, do texto literário como objecto estético, quer num plano sincrónico, quer num plano diacrónico: a dinâmica do texto, nunca inteiramente apreendido num momento único e instantâneo, é resultado de tensões e de decisões selectivas que decorrem de aspectos como as disposições individuais do leitor, as suas opiniões, desejos e necessidades, os condicionamentos ditados pela época e pela sociedade, enfim, a sua experiência pessoal e a sua particular competência narrativa.

Assim, a estrutura do texto e a do acto da leitura tornam-se complementares para dar lugar à comunicação, pois «um texto postula o próprio destinatário como condição indispensável não só da sua própria capacidade comunicativa concreta, como também da própria potencialidade significativa» (ECO, 1993:56), ainda que a leitura só se torne um prazer se a criatividade entrar em jogo e o texto permitir pôr à prova as aptidões dos leitores: «um texto não é mais do que a estratégia que constitui o universo das suas interpretações – se não ‘legítimas’, pelo menos legitimáveis» (ECO, 1993:63).

Apesar da pluralidade de enquadramentos metodológicos que contemplam o estudo do leitor, da sociologia da leitura à estética da recepção e à teoria da comunicação, apesar da existência de diversas tipologias de leitores (leitor ideal, modelo ou pretendido; leitor real, empírico ou concreto; leitor implícito), fica claro que a estratégia do autor (empírico ou textual), ao endereçar a sua mensagem, geralmente a estabelece e a executa, tomando em consideração um peculiar tipo de leitor, mais ou menos idealizado, caracterizado por certas marcas culturais, psíquicas, morais, ideológicas e éticas (que dificilmente se identificará com o leitor empírico ou real). Segundo Umberto Eco, na medida em que deve ser actualizado, um texto está incompleto e requer, por isso mesmo, elementos cooperativos activos e conscientes por parte do leitor (que deve actualizar a sua enciclopédia, realizar um trabalho inferencial, pôr em marcha competências linguísticas e gramaticais e despoletar certos pressupostos), tornando-se a cooperação textual um fenómeno que se efectua entre duas estratégias discursivas e não apenas entre dois sujeitos individuais:

Um texto é um produto cujo destino interpretativo deve fazer parte do seu próprio mecanismo generativo: gerar um texto significa actuar segundo uma estratégia que inclui as previsões dos movimentos do outro – tal como acontece em toda a estratégia. (ECO, 1993:57)

Prever um Leitor-Modelo não implica apenas esperar que ele exista, exige conduzir o próprio texto de forma a construí-lo como se se tratasse de «um conjunto de condições de felicidade textualmente estabelecidas, que devem ser satisfeitas a fim de que um texto seja plenamente actualizado no seu conteúdo potencial» (ECO, 1993:65). Tal noção supõe uma participação activa do leitor enquanto co-enunciador da mensagem: o leitor torna-se assim intérprete da obra que ele mesmo (re)cria no decurso do acto da leitura e preenche os espaços deixados em branco e os interstícios do texto com esta mais-valia por si introduzida.

A interacção autor/leitor aponta, pois, em dois sentidos: primeiro como condição dialógica de qualquer acto de linguagem – o sujeito que escreve solicita

obrigatoriamente uma instância receptora; depois como concretização – o sujeito que lê transcende geralmente o próprio texto, supera indeterminações e completa-o. Escrever um texto narrativo demanda a atenção de um leitor cujas coordenadas histórico-culturais e ideológico-sociais o autor, em maior ou menor grau, conhece, adoptando estratégias literárias que gerem as expectativas e a curiosidade daquele em relação ao desenrolar do relato; ler um texto narrativo, por seu turno, vai implicar a fusão de dois horizontes (o horizonte implícito no texto e o horizonte representado pelo leitor no acto da leitura), podendo mesmo criar desencontros entre ambos os polícodigos, já que cada leitura é diferente, já que é a diversidade sincrónica e diacrónica destas concretizações que constitui o fundamento da duração no tempo, da preservação da identidade e da sucessão dinâmica de interpretações do texto literário.

A este propósito, considerem-se, a título de exemplo, os “textos fechados”, que regulam estereotipadamente a cooperação interpretativa dos receptores, através de um conhecimento e de uma previsão certa das reacções do leitor, e os “textos abertos”, cujos pontos de indeterminação e lacunas requerem e potenciam uma maior cooperação do leitor e uma maior liberdade interpretativa, originando necessariamente uma pluralidade de leituras; no primeiro caso, há uma posição psicológica de conforto no conhecido por parte do leitor, logo, o horizonte de expectativas permanece inalterado; no segundo caso, o desafio é maior, a interacção com o sistema de valores do leitor pode tornar-se conflituosa e surgir a rejeição, provocando o rompimento do horizonte de expectativas e/ou a criação de um novo horizonte. Considere-se ainda o quadro de níveis de identificação e de padrões de integração entre o leitor e o herói de uma obra, proposto por Hans Robert Jauss, através do qual o horizonte de expectativas situa o receptor em relação à obra e ao mundo real por meio da comparação com aquilo que o primeiro já conhece: modalidade associativa - o leitor precisa de “associar” a vida e as acções do herói a algo da sua actualidade; modalidade admirativa – o herói corporiza um ideal e, através dele, são propostos modelos ao leitor; modalidade por simpatia – o herói é visto como um ser comum, daí decorrendo certa identificação por parte do leitor; modalidade catártica – o herói, em sofrimento ou em situação de dificuldade, provoca a libertação de emoções reprimidas pelo leitor (seja a emoção trágica seja o riso); e modalidade irónica – a situação do herói (ou anti-herói) provoca a negação da identificação por parte do leitor (JAUSS, 1978:152)

No caso dos textos com carácter autobiográfico, a presença de um leitor potencial reforça o estatuto discursivo do autor, já que se trata de, em certa medida,

“aprisionar” o leitor num universo fechado que favoreça uma identificação unívoca; ou seja: estabelece-se um pacto de leitura (ligado às condições de recepção da época e às condições gerais da leitura individual) que une duas partes - o autor que se compromete a dizer a verdade, mas que, em troca, espera do leitor um comprometimento afectivo. Assim, enquanto texto que antecipa o seu leitor, a autobiografia frequentemente fornece informações liminares (prefácios, posfácios, explicações, advertências, epílogos...), de modo a captar a sua benevolência e a definir o eixo de leitura mais pertinente:

não é estranhável que este diálogo *in absentia*, em que o receptor tanto pode ser um leitor coevo como um indeterminado leitor do tempo futuro, se manifeste, ou se dissimule, sob múltiplas marcas textuais, transformando-se muitas vezes num complexo e astucioso jogo de máscaras e espelhos. (AGUIAR E SILVA, 1986:300)

E relembre-se, a propósito, o caso da narrativa de infância e da sábia utilização de um narrador infantil: um narrador criança pode reduzir a distância entre o narrador e o leitor, o que eventualmente explicará a fortuna deste modo de narração; as narrativas na 1ª pessoa, cujo narrador-personagem é uma criança ou um adolescente, são, em regra, narrativas com vocação realista, que apresentam um episódio ou uma parte da vida de um herói criança ou adolescente e que incitam, pelo seu modo de narração, a uma maior proximidade entre o leitor e a personagem, podendo mesmo introduzir uma primeira complexificação na narrativa – o leitor que gradualmente constata que aquele narrador infantil é, afinal, menos ingênuo do que o seu estatuto de criança o deixaria supor.

II – DOIS AUTORES LUSÓFONOS, DOIS PERCURSOS DE INFÂNCIA, DOIS OLHARES SOBRE A INFÂNCIA

1. *O meu pé de laranja lima* e *Bom dia camaradas*: narrativas de infância?

Partindo da assunção de que qualquer narrativa de infância surge como uma tipologia especial da narrativa autobiográfica, importa analisar de que modo cada autor constrói o seu texto e de que modo o conteúdo biográfico nele se manifesta; unidos pela mesma língua, *O meu pé de laranja lima* de José Mauro de Vasconcelos (Brasil, 1968) e *Bom dia camaradas* de Ondjaki (Angola, 2000) são ambos romances autobiográficos, reportando-se a tempos, espaços e contextos situacionais distintos, marcados por estilos inconfundíveis, que, em comum, celebram a infância e, de certo modo, a despedida da inocência através do olhar e da voz de um narrador-protagonista-criança e da memória afectiva de um narrador adulto.

Em MPLL, subintitulado “História de um meninozinho que um dia descobriu a dor...”, o autor³ serve-se da sua experiência pessoal para relatar alguns choques sofridos na infância (no decurso da década de 20 do século passado), dando conta de certas mudanças bruscas na sua vida; misturando “um realismo duro”, permeado “por uma visão de mundo pessimista e desesperançada, embora perpassada por um enorme anseio de humanidade e de ternura” (COELHO, 1995:504), e um mundo de fantasia, refúgio da hostilidade e da aspereza de uma vida familiar e social difíceis, Zezé, o narrador-protagonista com apenas seis anos, aprende tudo cedo demais e semeia emoções dolorosas e ternurentas junto dos seus leitores de quem espera compaixão e identificação por simpatia. As palavras de Nelly Novaes Coelho são, a este título, magistrais:

Autobiografia romanceada, que pretende ser a ‘história de um meninozinho que um dia descobriu a dor’, esse romance juvenil desenvolve-se num terreno dramático-sentimental que facilmente deslizaria para o dramalhão lacrimoso não fosse a habilidade com que o autor o sustenta com o ludismo e a fantasia. Excelente o registro da imaginação criadora do menino e o mundo de fantasia e magia que ele construiu dentro do seu limitado cotidiano. (COELHO, 1995:505)

E a autora prossegue a descrição, concluindo:

³ Relembremos, a propósito, que a autobiografia de José Mauro de Vasconcelos foi escrita, de forma romanceada, numa sequência de quatro livros: *O meu pé de laranja lima* (1968), retratando a sua infância em Bangu; *Vamos aquecer o sol* (1974), relatando a sua mudança para Natal; *O doidão* (1963), relativo à sua adolescência, e *Confissões do Frei Abóbora* (1966), centrado na sua vida adulta.

Narrado em primeira pessoa, nele se revela um menino de seis anos, extremamente precoce e generoso, cuja sensibilidade, inquietação e curiosidade intelectual se torna, em geral, fonte de aborrecimentos ou zanga para os familiares e, em consequência, de terríveis surras ou castigos para ele próprio.

A efabulação transcorre com o dia-a-dia do menino Zezé, sua espontaneidade amorosa para com tudo e todos, sua sede de ternura, sua fantasia criadora, seu brio, coragem e inocência...

É este um livro particularmente doloroso, porque gira em torno de uma tônica: as constantes frustrações do afeto buscado pelo menino e as brutalidades de que é vítima inocente, devido à incompreensão ou ignorância dos que o rodeiam. (*ibidem*: 505)

MPLL, escrito em apenas doze dias, segundo palavras do autor⁴, consegue associar caracterizações díspares como a já citada “autobiografia romanceada”, ou “documentário social” e “estudo psicológico”⁵ ou ainda, na esteira de algumas críticas elogiosas à época da sua publicação, referências à obra como se de um tratado de pedagogia para a infância se tratasse.

Relativamente a BDC, é o próprio autor, Ondjaki, quem, em informações paratextuais (na contracapa da edição utilizada), caracteriza e descreve sumariamente a sua obra, destacando ideias relativas à infância, à memória afectiva e à ficcionalização de um tempo passado revivido através de uma voz infantil:

infância é um antigamente que sempre volta.

este livro é muito isso: busca e exposição dos momentos, dos cheiros e das pessoas que fazem parte do meu antigamente, numa época em que Angola e os luandenses formavam um universo diferente, peculiar. tudo isto contado pela voz da criança que fui; tudo isto embebido na ambiência dos anos 80: o monopartidarismo, os cartões de abastecimento, os professores cubanos, o hino cantado de manhã e a nossa cidade de Luanda com a capacidade de transformar mujimbos em factos. todas estas coisas, mais o camarada antónio...

esta estória ficcionada, sendo também parte da minha história, devolveu-me memórias carinhosas. permitiu-me fixar, em livro, um mundo que é já passado, um mundo que me aconteceu e que, hoje, é um sonho saboroso de lembrar.⁶

Neste romance (género, aliás, explicitado na capa do livro) e através da voz infantil de Ndalú (nomeado apenas uma vez, na terceira pessoa, e sem idade precisa), o autor parece seguir as etapas de um percurso pessoal que é também colectivo: partindo da camaradagem, das brincadeiras e das histórias inventadas e aumentadas por si e pelos

⁴ Leiam-se as palavras de J. M. de Vasconcelos, citado por Juliana Cruz: “Escrevo meus livros em poucos dias. Mas em compensação passo anos ruminando ideias.” (CRUZ, 2007:65); ou ainda, sobre a génese de MPLL: “estava dentro de mim há anos, há vinte anos.” (*ibidem*: 64).

⁵ Euclides Marques Andrade, citado por Juliana Cruz, afirma: “MPLL é um documentário social e um estudo psicológico – que soa como uma canção, onde há intensa realidade e, por isso mesmo, ternura e amor.” (*ibidem*: 65).

⁶ Ainda a propósito da génese de BDC, o autor, em entrevista datada de 2006, acrescentou: “Foi o desafio de um editor amigo, angolano. Ele queria um livro que falasse da minha perspectiva da independência de Angola. Eu nasci em 1977, dois anos depois da independência, e eu pensei que a minha visão sobre todo esse processo histórico era a da minha própria infância. Organizei algumas memórias, preparei alguns capítulos e comecei a escrever. Claro que tive de ficcionalizar a minha vida, e a dos outros também. Mas um livro é sempre isso.” (MELLO, 2006).

outros colegas, a narrativa que parece inicialmente centrada nas memórias inocentes de um menino que frequenta a escola em Luanda, nos finais dos anos 80, cede gradualmente lugar a um narrador mais perspicaz, crítico e irónico que dá conta do ambiente social, económico e político da Angola pós-independência e do seu impacto na vida de um grupo de crianças luandenses, durante um ano lectivo: o clima de medo e de contágio do medo; as dores, as perdas e as aprendizagens individuais e do grupo; as desigualdades sociais; as contradições e os contrastes de uma sociedade transfigurada pela guerra civil... assim, esta “autobiografia ficcionalizada” (ASSIS, 2008: 41), na qual, segundo o próprio autor, “quase tudo ali é verdade” (*ibidem*: 41), torna-se um documento precioso - literário e histórico⁷ - para o conhecimento da História de Angola mais recente.

Desta feita, pelo que acima foi exposto e seguindo os preceitos teóricos de Philippe Lejeune já enunciados, conclui-se que, a propósito de MPLL e de BDC, dificilmente se poderá falar de um pacto autobiográfico, mas com maior propriedade se poderá aludir a um pacto romanesco; com efeito, se, no primeiro caso, o pacto se estabelece pela tríplice identidade entre autor, narrador e personagem e pela necessária coincidência entre o nome exposto na capa e na folha de rosto do livro e o nome que o narrador se atribui como protagonista, acrescida na maioria das vezes da indicação, no paratexto, de que se trata de uma autobiografia, no segundo caso, manifesta-se uma declaração de negação daquela identidade e um atestado do carácter de ficção do texto. Num romance autobiográfico é possível reconhecer, de forma difusa, a presença de parte ou da totalidade da vida do autor, não havendo, porém, nenhum tipo de contrato de referencialidade; não existe um horizonte de expectativas ou de recepção específico, sendo distinto ler um texto como ficção e um texto como autobiografia, mais facilmente se aceitando a suposição, a dúvida, a ambiguidade ou alguma ruptura com o mundo real; o leitor não põe em causa a coerência interna do género autobiográfico, já que os procedimentos utilizados pelo autobiógrafo, para o convencer da autenticidade da sua narrativa, podem ser simetricamente imitados pelo romancista, mas pode ter razões para desconfiar, a partir das semelhanças que supõe adivinhar, de que existe maior ou menor grau de identidade entre o autor real e o protagonista e narrador textuais. No caso de MPLL, há aparente coincidência entre o nome do autor real (José Mauro de

⁷ Andrea Muraro refere-se mesmo a BDC como “discurso político-poético, em que uma voz intratextual torna-se uma personagem que fala no mapa de Luanda, através de hinos, cartazes, escritos em paredes...” (MURARO, 2008:3).

Vasconcelos) e o narrador-protagonista (nomeado com o diminutivo Zezé); esta semelhança surge mesmo reforçada pela referência ao nome do pai de Zezé, Paulo Vasconcelos (MPLL, 117); mas, mesmo não surgindo em parte alguma a indicação de se tratar de uma obra de ficção, o último capítulo, intitulado “A confissão final”, não deixa dúvidas ao leitor de que esta obra, mais do que uma autobiografia, é uma espécie de confissão ou de ajuste de contas do autor com o passado, explicitamente dirigido a um narratário, falecido no decurso da própria história – Manuel Valadares, “meu querido Portuga” (MPLL, 190), do qual aliás se despede, quarenta e oito anos depois dos acontecimentos relatados. Em BDC, é mais simples atestar o carácter ficcional da obra: por um lado, há que considerar a indicação do género romance na capa do livro e algumas afirmações do autor referindo a ficcionalização de factos da sua infância; por outro, o menino que narra e protagoniza esses factos é apenas nomeado uma vez, *en passant*, ao contrário da maioria das personagens, e o seu nome, Ndalú, só dificilmente se associa ao nome do autor (Ondjaki, o nome que surge na capa do livro, é afinal o pseudónimo de Ndalú Almeida, informação extratextual que não consta no paratexto nem mesmo na breve resenha biográfica apresentada).

Em ambas as obras, há semelhanças ao nível do paratexto e da própria organização da história relatada: em MPLL, a dedicatória refere explicitamente três pessoas reais que são simultaneamente personagens do livro e fundamentais no desenrolar da história e na infância do autor e do narrador criança Zezé: o irmãozinho Luís, a irmã Glória e o amigo português, Manuel Valadares: “Meu preito de saudade para o meu irmão Luís, o Rei Luís, e minha irmã Glória; [...] Saudade igual ainda para Manuel Valadares que mostrou aos meus seis anos o significado da ternura...” (MPLL, 5). Em comum, o facto de estes três seres queridos terem já falecido, mais cedo do que se esperaria, como se estivessem marcados pela inevitabilidade de um destino trágico e infeliz (à semelhança do de Zezé) e o facto de terem, pela sua presença, deixado saudades e um irremediável vazio: “Luís desistiu de viver aos vinte anos e Glória aos vinte e quatro também achou que viver não valia mesmo. [...] Que todos descansem em paz!...” (MPLL, 5).

Em BDC, o autor dedica a sua obra aos camaradas, alguns deles personagens decisivas da sua história, interpelados, recordados pelo seu nome verdadeiro e homenageados ou simplesmente evocados, quando a memória falhou:

ao camarada António
a todos os camaradas cubanos

também para esse meus incríveis companheiros
escolares: bruno b., romina, petra, romena, catarina,
aina, luaia, kalí, filomeno, cláudio, afrik, kiese, helder,
bruno “viola”, murtala, iko, tandu, fernando, márcia,
carla “scooby”, enoch, mobutu, felizberto, eliezer, guiguí,
filipe, manú, vanuza, hélio, delé, “sérgio cabeleira”,
e todos os outros que estão incluídos nestas vivências
mas cujos nomes o tempo me roubou [e os nomes
verdadeiros que deixei nesta estória são
para vos homenagear, só isso]
(BDC, 7)

À semelhança de MPLL, em BDC, a dedicatória alude a seres queridos, reais, transformados por força da “estória” em personagens saudosas de um tempo passado comum – a infância do autor.

Em ambos os textos, a história contada surge dividida em duas partes distintas, subdivididas em capítulos cujo conteúdo principal surge expressivamente intitulado (no caso de MPLL) ou sugestivamente aludido em breves transcrições textuais (no caso de BDC). Em MPLL, seguindo uma ordem cronológica linear, a primeira e a segunda partes do livro marcam, respectivamente, o momento que antecede e o momento que procede o aparecimento da personagem Manuel Valadares e cada um dos títulos propostos – “No Natal, às vezes nasce o Menino Diabo” (MPLL, 9) e “Foi quando apareceu o Menino Deus em toda a sua tristeza” (MPLL, 95) – resume, numa perspectiva algo maniqueísta e fatalista, dois aspectos memoráveis para o leitor: Zezé, o menino traquinas e até ruim, justamente merecedor das punições a que é sujeito e de um Natal marcado pela miséria e pela infelicidade; e Zezé, o menino ternurento e sedento de compreensão, injustamente condenado à tristeza de duas perdas sucessivas e irreparáveis - o corte do seu pé de laranja lima (que remete para o título da própria obra) e a morte trágica do seu melhor amigo. É de referir igualmente que o próprio subtítulo da obra “História de um meninozinho que um dia descobriu a dor...” (pelo uso do diminutivo, pela referência à dor e pela suspensão sugerida pelas reticências) e alguns dos títulos dos capítulos⁸ concorrem igualmente para orientar o leitor numa *démarche* que se pretende de envolvimento emocional e de identificação com o protagonista e com as situações e sentimentos por si experimentados.

Em BDC, por seu turno, a divisão do livro em duas partes, abertas ambas por citações de Óscar Ribas, apostrofando a saudade - “Tu, saudade, revives o passado, / reacendes extinta felicidade” (BDC, 11) e “Ó saudade, ó meiga companheira, / reavivando a sensibilidade, dulcificas a vivência inteira” (BDC, 95), não marca de

⁸ Por exemplo, “O descobridor das coisas”, “Os dedos magros da pobreza”, “Suave e estranho pedido” ou “De pedaço em pedaço é que se faz a ternura”.

forma determinante a existência de dois momentos distintos na história: o quotidiano do narrador-protagonista e dos que o rodeiam segue o seu rumo normal, no mesmo espaço, a cidade de Luanda, reflexo de um país em guerra civil, num tempo não datado, mas conducente ao final de um ano lectivo. A passagem da primeira para a segunda parte surge assinalada pelo desfecho rocambolesco de dois fios narrativos, anunciados desde o início e surpreendentemente entrelaçados - o boato relativo ao Caixão Vazio e a visita surpresa do inspector à escola. Seguindo igualmente uma ordem cronológica linear, o final do texto, marcado por separações e por uma perda irreparável – a morte do camarada António -, coincide em simultâneo (e metaforicamente) com “o eclodir de um novo ciclo” (BDC, 135): a guerra que termina e a paz que, então, se anuncia. É, neste sentido, que o leitor finalmente associa a epígrafe ligeiramente adaptada⁹ e o destaque dado pelo autor à sua apóstrofe inicial ao pensamento final do menino que, perante a carga de água que cai, se questiona, sorrindo: “Epá... E se chovesse aqui em Angola toda...?” (BDC, 135). Afinal, a par de uma infância e de outras infâncias interligadas existe também um país e um povo marcados pela guerra e o título *Bom dia Camaradas* tanto é vocativo que se dirige aos colegas, amigos e professores como vocativo que se dirige a todos os angolanos.

Em ambas as obras, podemos assinalar o carácter híbrido pela convivência que notoriamente se estabelece entre dois planos: o plano ficcional / romanesco e o referencial / autobiográfico; em ambas as narrativas, retrospectivas, mas encenando a simultaneidade, e destinadas a leitores adultos (ainda que qualquer jovem leitor se possa sentir atraído pelas histórias e pela linguagem destes heróis narradores), parece delinear-se um percurso iniciático, do qual se mostram as dificuldades e no qual se valoriza a formação da personalidade dos protagonistas: ambas as crianças, pelas vicissitudes que a vida lhes impõe, são praticamente forçadas a entrar no complexo mundo dos mais velhos, dominando novas e dolorosas experiências, aprendendo lições intensas com os outros, crescendo interiormente num espaço de não-ditos. Em ambas as obras, a criança é o tema central e é em torno de si que tudo e todos vão gravitar; associada sobretudo à expressão de afectos, a criança representa o novo e contrasta com o(s) velho(s) e, particularmente através da sua linguagem, consegue em si mesma aliar os factos de uma realidade dura e crua e um mundo de fantasia, marcado pelos jogos do faz-de-conta,

⁹Em vez da apóstrofe original de Carlos Drummond de Andrade, “E tu, aurora”, surge, em BDC, uma versão adaptada: “**E tu, Angola:** / Sob o úmido véu de raivas, queixas / e humilhações, adivinho-te que sobes, / vapor róseo, expulsando a treva noturna” (BDC, 9).

pelos diálogos com plantas e animais personificados, pela transposição do universo cinematográfico e dos seus heróis e cenários para o real, pela invenção de espaços imaginários (em MPLL), pela invenção de histórias, sucessivamente exageradas e acrescentadas (em BDC) ou, ainda, pelo sonho (em ambos os textos).

Os factos relatados, através das vozes mimadas pelos dois meninos, surgem marcados por uma linguagem tipicamente infantil: sendo talvez mais notória em BDC (com o recurso a gírias usadas pelos mais jovens, a expressões populares e próprias da língua falada, à reiteração de vocábulos e a jogos de palavras que provocam a comicidade), mas ainda assim evidente em MPLL (a utilização constante dos diminutivos e a escolha intencional de vocabulário pontuado de “mistérios”, “fenómenos”, “tragédias”, “milagres”, “descobertas”, “desastres”...), a linguagem infantil mimetiza a apreensão do mundo pelo olhar dos meninos, que surpreende e questiona, transmitindo-lhe sensibilidade, emotividade e, em certos passos, chocante brutalidade ou profunda poeticidade.

Em ambas as obras, encontramos marcas típicas de outras narrativas de infância: a par da criação de uma voz infantil e de um espírito infantil, assinalamos a reconstituição de um passado, pontuado de acontecimentos, por vezes mínimos, mas significativos pelas suas ressonâncias afectivas; a utilização preferencial da primeira pessoa gramatical (seja no singular, em MPLL, seja no singular e no plural, em BDC); o uso de tempos verbais do passado ou o uso do presente histórico; e a afirmação da sinceridade que parece substituir a busca da verdade racional, fria e objectiva.

Em MPLL, Zezé caracteriza-se como personagem que representa uma condição que se aproxima do universo do possível, em relação à sua idade e à sua época; intensamente realista, em certas cenas, a sua personagem inteligente, hipersensível, combativa e resistente é verosímil, mas talvez excessivamente precoce para os seus seis anos e certamente muito piegas para o leitor actual. Em BDC, Ndalú, igualmente precoce, curioso e atento, mas mais próximo do tempo e do leitor actual, parece assumir o papel de um contador de histórias que interpela directamente o seu interlocutor e o cativa pelo humor e pela genuinidade e perspicácia das observações. Ainda que bem diferentes, nem MPLL nem BDC descarrilam pelo trilho da inverosimilhança, mas caberá ao leitor uma importante tarefa de cooperação com a lógica discursiva que lhe é proposta.

2. Memória afectiva, fio condutor das narrativas

A narrativa de infância alimenta-se da(s) memória(s) de um narrador adulto que evoca, recorda, recupera e reconstrói com imagens e ideias de um tempo presente algumas experiências do seu passado infantil; a lembrança surge como algo “trabalhado” por um conjunto de representações que integram a consciência actual do adulto e, por muito nítida que qualquer recordação se configure aos olhos do leitor, ela nunca é a vivência que se experimentou na infância porque quem rememora cresceu e amadureceu e as suas percepções, ideias e juízos de valor também se alteraram.

Neste tipo de textos, a infância e a fase de transição da idade infantil para o universo adulto são (re)criações, mais ou menos subjectivas, labirínticas e até obsessivas, de informações, de experiências, de emoções, de sentimentos, de imagens e de associações ditados por uma memória afectiva que é necessariamente selectiva, parcial e imprevisível. Uma percepção pode desencadear uma evocação, uma imagem rememorada pode também ser causa de outra rememoração e, no meio de um complexo refúgio de imagens e de ideias, a memória procede a um exercício mnemónico donde ressalta uma espécie de miragem retrospectiva e nostálgica do passado - em MPLL, o narrador adulto afirma que “às vezes na minha saudade eu tenho impressão que continuo criança” (MPLL, 190) e, em BDC, em informação paratextual, é o autor quem afirma que “infância é uma antigamente que sempre volta”; com efeito, tudo serve para se lutar contra o esquecimento e tudo pode funcionar como ponto de partida para o trabalho de rememoração - uma fotografia, um objecto que se nomeia, uma carta reencontrada, uma sensação, uma palavra, um sonho, a lembrança de alguém ou de algum lugar - e o fio da narração pode ser interrompido, como se se tratasse de uma conversa, com desvios e reencontros ao sabor da memória, com recuos e antecipações, comentários e reflexões, explicações e contrastes à medida das intenções do narrador que age como um contador de histórias. Importa ainda sublinhar que deste exercício faz parte integrante o esquecimento (e, conseqüentemente, alguns acréscimos ficcionais) e nele se vislumbra a própria memória colectiva: no complexo processo de rememoração e de esquecimento, utilizam-se as aprendizagens interiorizadas ao longo da vida e os outros tornam-se necessários para confirmar as recordações individuais.

De uma primeira leitura das duas obras em questão rapidamente se destacam alguns aspectos atinentes à importância da memória na organização narrativa: a sucessão dos capítulos corresponde a uma evolução da consciência das crianças face à

sua situação pessoal e social e as recordações, marcas do lirismo das obras, estão indelevelmente ligadas a acontecimentos penosos, dolorosos e traumáticos (a violência física e psicológica, a guerra e as suas consequências, as perdas irreparáveis de entes queridos) e a sentimentos que marcaram, determinaram e formaram a personalidade do adulto (a ternura, a cumplicidade, a amizade); os espaços partilhados são os mesmos - a casa familiar, a rua, a escola, o bairro, a cidade – e representam o limitado universo infantil e o tempo cronológico, linear e pouco preciso em ambas as obras, é essencialmente determinado pelo fluir das recordações de um quotidiano que segue o seu ritmo banal, pontuado por acções repetitivas, mas a que ocasionalmente se acresce o efeito de *suspense* (o anúncio de um acontecimento extraordinário, em BDC, sob a forma de boato) ou o efeito de suspensão do próprio tempo (em MPLL, logo após a morte inesperada de Manuel Valadares e o corte abrupto do pé de laranja lima, quando a acção parece cristalizar-se no sofrimento incomensurável do protagonista).

Em MPLL, são várias as referências explícitas ao acto de recordar e, nestes casos, a memória funciona como ponto de partida para que, dentro da narrativa principal, se encaixem breves narrativas e/ou descrições, que parecem surgir casualmente:

Eu estava me lembrando de uma música que Mamãe cantava quando eu era bem pequenininho. [...] Até agora aquela música me dava uma tristeza que eu não sabia compreender. (MPLL, 12)

Fui me lembrando de alguma coisa que tinha acontecido uma semana antes. (MPLL, 17)

Meu passarinho lá dentro falou uma coisa. Eu fui lembrando que muitas vezes tinha escutado... (MPLL, 19)

O narrador adulto evoca ainda a memória colectiva da rua, a propósito das suas traquinices da infância – “A memória da rua é curta e pouco mais ninguém se lembrava mais de uma das travessuras do menino de seu Paulo” (MPLL, 107) – e, no próprio discurso infantil, perpassa a memória de aprendizagens interiorizadas no contacto com os mais velhos - “Ferimento de criança cicatrizava logo muito antes do que aquela frase que costumavam citar: quando casar, sara” (MPLL, 139). No final da obra, e destacados a *itálico* no corpo textual, repetem-se fragmentos de frases outrora ditas pelo amigo português, entretanto falecido, que atormentam o protagonista e sublinham a recordação dolorosa dessa ausência, tal como questões que ele próprio colocara ao amigo¹⁰.

¹⁰ “Se queres, faz como eu, molha o pão no café. Mas não faças barulho ao engolires. É feio.” (MPLL, 179); “Tanto fizeste que acabaste de descobrir onde eu moro...” (MPLL, 179); “Então,

Para além das memórias banais do dia-a-dia – “E a vidinha da gente e da rua se desenvolvia normalmente” (MPLL, 108), são igualmente destacadas memórias pontuais de gestos raros e espontâneos de afecto:

Quando ela [Glória] voltou com a comida, eu não aguentei e dei um beijo nela. Aquilo era muito raro em mim.” (MPLL, 114)

Fiz uma coisa que raramente fazia ou gostava de fazer com os meus familiares. Beije o seu rosto gordo e bondoso... (MPLL, 159)

Nesta partilha de recordações com o leitor, algumas destas memórias são agradáveis e saudosas, como a frequência da escola, as conversas imaginárias com Minguinho e as conversas reais com o Portuga:

E vieram as novidades. As brigas. As descobertas de um mundo onde tudo era novo. (MPLL, 72)

E ficava tagarelando tudo que acontecia na aula e no recreio para ele [Minguinho]. (MPLL, 73)

Segundo, porque ninguém devia atrapalhar o mundo de conversas que a gente tinha para conversar. (MPLL, 124)

Contudo, as memórias mais frequentes são as que pesam na consciência do protagonista, como o remorso, ou aquelas que o corroem interiormente, como a raiva sentida pelas punições e pelas “surras memoráveis” que lhe eram barbaramente infligidas:

Parecia que eu estava caminhando sobre os olhos dele [do pai]. Doendo dentro dos olhos dele. (MPLL, 52)

A realidade era que não conseguia deixar de esticar a minha dor de dentro. De bichinho batido maldosamente, sem saber porquê... (MPLL, 144)

Doía de dor e de raiva ante tanta maldade sem motivo. (MPLL, 137)

Em MPLL, as memórias com maior impacto na infância, na formação e na personalidade de Zezé surgem associadas à personagem Manuel Valadares, o Portuga, que assume o papel de figura tutelar do herói e de motor de transformação da e na sua vida. A relação de ambos, marcada inicialmente por um episódio de agressão e por sentimentos de raiva e de vingança por parte do menino, renasce com a surpresa e a emoção perante a descoberta da ternura e a possibilidade de uma vida diferente:

Não era possível que uma pessoa que me batera usasse agora uma voz tão doce e quase amiga. [...] Tinha um sorriso tão suave que parecia espalhar carinho. (MPLL, 116)

O Portuga, com a sua sensatez, compreensão, sensibilidade, boas maneiras e palavras delicadas, conquista rapidamente o coração do herói, que o elege como “a

fujão, onde estiveste este tempo todo?” (MPLL, 179); “Portuga, você sabe o que é carborundum?” (MPLL, 188).

peessoa que eu mais queria bem no mundo” (MPLL, 118), e deixa-se comover pela inteligência e pela precocidade deste menino, com ele partilhando a revolta perante actos de violência desmedida e “adoptando-o” como se de um verdadeiro filho se tratasse:

És um menininho muito complicado, mas confesso que estás enchendo de alegria o velho coração de um Português. (MPLL, 127)

Ninguém entende essa criança em sua casa. Nunca vi um menino com tamanha sensibilidade. (MPLL, 146)

Mas de agora em diante, eu que gostava de ti como um filhinho, vou te tratar como se fosses mesmo o meu filho. (MPLL, 159)

Para Zezé, a figura do Portuga torna-se uma presença quase obsessiva e justifica a sua alteração de comportamento¹¹. O Portuga é o pai carinhoso que Zezé gostaria de ter, o interlocutor privilegiado e emocionado das suas histórias, o adulto que se molda na perfeição à sua necessidade de partilhar o sofrimento e de se alimentar de ternura¹². Daí que o desaparecimento trágico do amigo, ironicamente morto pelo Mangaratiba, onde todos os que viajavam eram felizes, provoque longa descrição da sua dor, do seu desamparo, da sua solidão:

Dor não era apanhar de desmaiar. Não era cortar o pé com caco de vidro e levar pontos na farmácia. Dor era aquilo, que doía o coração todinho, que a gente tinha que morrer com ela, sem poder contar para ninguém o segredo. Dor que dava desânimo nos braços, na cabeça, até na vontade de virar a cabeça no travesseiro. (MPLL, 174)

Em MPLL, a memória manifesta-se ainda, e de forma continuada, na mistura entre o concreto e a fantasia e entre o sonho e a realidade; o protagonista imagina diálogos com seres personificados, recria espaços de fantasia no quintal de sua casa, transporta personagens do cinema para as suas brincadeiras com o irmãozinho Luís e, por vezes, a imaginação quase se torna mais assustadora do que a própria realidade:

Plequet-plequet-plequet! A cavalada dos índios estava fazendo um barulho louco. [...]
O vento, a galopada, a carreira louca, as nuvens de poeira e a voz de Luís quase que gritando. [...]
-Que foi? Algum búfalo veio para o seu lado?
-Não. Vamos brincar de outra coisa. Tem muito índio e estou com medo. (MPLL, 106)

¹¹ “Você está em todo o canto que eu vou. De vez em quando, na aula, eu olho pra porta e penso que você chega lá e me dá adeus...”(MPLL, 163); “Mas já não dizia tantos palavrões como antigamente e deixava em paz a vizinhança.” (MPLL, 125).

¹² “Quando acabei seus olhos estavam úmidos e não sabia o que fazer.” (MPLL, 147); “Custou tanto para você ficar do jeito que eu queria.” (MPLL, 162); “Santo Deus! Nunca vi uma alminha tão sedenta de ternura como tu. Mas não devias te apegar tanto a mim, sabes?....” (MPLL, 163).

O pesadelo também permanece na memória do adulto e dele se dá conta numa passagem particularmente intensa: o protagonista é um *cowboy*, vestido como os seus heróis da tela, que, com o morcego Luciano no ombro, monta o seu pé de laranja lima, transformado em veloz cavalo ajaezado, e quase voa pelas ruas de Bangu; porém, o som do Mangaratiba, o assassino, interrompe a aprazível cavalgada e lança o pânico entre os presentes que receiam ser mortos, esmagados, estraçalhados... E o pesadelo só termina com o despertar súbito para a realidade:

Entretanto o trem continuava rápido entre os trilhos. Sua voz vinha entrecortada de gargalhadas.

-Eu não sou culpado... eu não fui culpado... Eu não sou culpado... Eu não fui culpado...

Todas as luzes da casa se acenderam e meu quarto foi invadido por rostos semi-adormecidos.

-Foi um pesadelo.

Mamãe me tomara nos braços tentando contra o peito esmagar os meus soluços.

-Foi só um sonho, meu filho... Um pesadelo. (MPLL, 182)

Em BDC, a memória afectiva do narrador adulto funciona efectivamente como fio condutor da narrativa; presente na referência sistemática a imagens diversas¹³, na evocação constante de impressões sensoriais, sobretudo de sensações olfactivas¹⁴, a memória surge também associada a sentimentos fortes e distintos, marcantes no processo de crescimento do protagonista - a amizade, a cumplicidade e o medo:

acho que essas coisas ficam assim marcadas no coração das pessoas, e se eu e Romina já éramos muito amigos, o termos fugido juntos do Caixão Vazio era mais uma coisa só nossa. (BDC, 74)

e todos nós sentimos um arrepio forte subir desde os pés, passar pelo derrego, aquecer o pescoço, arrepiar os cabelos e chegar aos olhos quase em forma de lágrima. (BDC, 68)

A memória afectiva manifesta-se igualmente em situações anódinas do quotidiano, em associações aparentemente casuais – na sua visita à Rádio Nacional, ao ver duas tartarugas numa fonte, o protagonista recorda-se de uma história envolvendo o colega Murtala, que tentara sacar as amêndoas de um macaquinho no jardim Zoológico (BDC, 35), ou quando, no momento de realização de uma prova final, relembra novo episódio envolvendo o mesmo colega, que, perante o risco de ser apanhado a copiar pela

¹³ “Estava um barulho grande na escola toda, parecia que as imagens iam correndo em câmara lenta, mas não era isso: [...] Lembro-me de ver a cara da Luaia com a boca toda aberta ” (BDC, 69); “Outra vez aquela imagem de cada um ir para seu lado” (MPLL, 126); “Do outro lado da chama parecia que as imagens iam derreter: vi a cara do Bruno, os cabelos dele despenteados” (MPLL, 131).

¹⁴ Em BDC, são múltiplas as referências a cheiros: o cheiro do camarada António em simbiose com os cheiros da cozinha; o cheiro da manhã; da catinga dos sovacos dos colegas; da cola; do aeroporto de Luanda na chegada de um voo nacional, odor “quente-abafado misturado com cheiro a peixe seco” (MPLL, 37); o cheiro do almoço; da noite; da despedida; do tufo de chá de caxinde; do abacateiro; do mofo da casa dos professores cubanos e, ainda, da terra depois da chuva.

professora de Física, decidira engolir duas páginas de cábulas (BDC, 119). Por vezes, porém, a memória reporta-se a “coisas extraordinárias e espantosas” (BDC, 70), como a cena da fuga da escola e a corrida indescritível da professora de Inglês, aleijada, mas um primor de técnica e um foguete de velocidade a “correr com rapidez em situações de medo” (BDC, 72):

eu nunca vou me esquecer daquela perna fininha a dar duas voltas de balanço ou de avanço, enquanto a perna boa tocava no chão e lhe fazia correr. [...] mas eu não conseguia tirar da cabeça a imagem da professora a correr àquela velocidade, a nos ultrapassar e saltar o muro da escola sem tocar em nada. (BDC, 72)

No processo de rememoração, igualmente importante é a figura tutelar encarnada pelo camarada António, sempre presente no quotidiano do menino e interlocutor privilegiado nas conversas e nas discussões sobre questões da actualidade; o camarada António não substitui a figura paterna nem assume o impacto afectivo da personagem Portuga em MPLL, mas constitui uma importante referência formativa e moral para o protagonista, desempenhando o papel de amigo mais velho, de confidente e de cúmplice e representando, em contraste com as opiniões do protagonista, um país e um tempo do passado recente marcados pela colonização portuguesa. A inesperada morte do camarada António é sabiamente intuída pela criança e, vislumbrando o silêncio e a solidão futuras, este episódio é um marco determinante no seu processo de crescimento e de amadurecimento:

Eu fiz força pra não chorar, fingi que o camarada António estava ali junto ao fogão: -Camarada António, passa-me só o jindungo, faz favor... - e como ele não disse nada, provoqueei-lhe: vês, António, aqui em Angola, agora até já vamos ter eleições!, no tempo do tuga havia eleições? – mas ele não disse nada mesmo. (BDC, 134)

A memória surge também associada ao sonho e à mistura entre o real e a fantasia, fortemente suggestionados pela iminência do perigo e pelas histórias contadas e (re)inventadas pelos colegas:

Sonhei, claro, com o camião ural do Caixão Vazio a chegar na nossa escola, sonhei com os camaradas professores cubanos a nos ensinarem a cavar uma trincheira e a trabalhar com akás, e que quando eles iam nos agarrar porque as nossas metralhadoras não tinham balas, apareceu o Trinitá com a polícia e prenderam todos. (BDC, 48)

Em BDC, pode-se mesmo falar de uma memória geracional e de uma memória de classe; com efeito, o autor, recorrendo à sua memória e sob a perspectiva parcial de uma criança que viveu os seus primeiros anos numa Angola pós-independência, apresenta, através da ficção, um testemunho de uma época sem que tal intenção documental pressuponha preocupações com um discurso ideológico preciso ou com

qualquer forma de engajamento social. Ondjaki procura, na memória individual e colectiva, a matéria para a sua narrativa: não se propondo dar conta da história da guerra civil angolana, o autor pretendeu sobretudo dar conta do impacto e das consequências dessa situação na rotina de um grupo de crianças que vive em Luanda, no decurso de um período de tempo balizado por um ano lectivo.

Neste sentido, a infância do menino Ndalú, ensombrada pelo medo e pelo espectro da guerra civil, difere pouco da dos outros meninos/colegas da sua geração que com ele partilharam histórias, brincadeiras e descobertas, risos e choros, decepções e esperanças; apesar da denúncia de desigualdades e de pobreza na sociedade angolana, o ponto de vista do narrador infantil desenvolve-se a partir de uma condição social recém-nascida, a classe média, detentora de alguns privilégios e, à nostalgia da infância destes meninos “pioneiros”, o autor juntou as experiências e as vivências históricas e políticas de um país e de um povo que continuava a sonhar com a construção de um ideal de nação.

Em BDC, finalmente, a memória surge frequentemente associada às dúvidas reiteradas pelo narrador infantil - “não sei, não sei” - e, no final do ano lectivo, não deixa de ser interessante o facto de os alunos quererem deixar a sua marca, no espaço físico da escola, atestando assim a sua presença e o desejo de serem mais tarde recordados pelos vindouros:

A prova de EVP calhava muito bem no último dia porque assim aproveitávamos todo o material, [...], para fazermos as últimas inscrições do ano nas carteiras, na parede e na porta da sala. (BDC, 128)

3. Uma narrativa, dois narradores

Tratando-se de uma narração de inequívoca posterioridade em relação à história contada, a narrativa de infância apresenta dois narradores distintos: o narrador adulto (frequentemente autor-narrador-adulto), que se coloca perante um universo diegético já “encerrado” e inicia o seu relato na situação de quem conhece a totalidade dos eventos que narra; e o narrador infantil (normalmente protagonista-narrador-criança), olhar testemunha do passado e voz deliberadamente ingénua, encenada pelo adulto que dela tira partido para criar um maior efeito do vivido ou dela se serve como instrumento de denúncia e/ou de crítica.

Separados pela diferença de idades e de experiências de vida, que autorizam o adulto a tratar a criança com alguma superioridade condescendente e até irónica, aos dois narradores sobrevém necessariamente uma distância temporal mais ou menos alargada entre o passado da história e o presente da narração, daí decorrendo outras distâncias de índole ética, afectiva, moral, ideológica, mais ou menos recuperáveis no corpo textual. Com efeito, o adulto interfere subjectivamente na configuração do texto porque selecciona os eventos, interpreta-os, configura-os, formula sobre eles juízos de valor, orienta os leitores em determinado sentido e, num gesto de quase inevitável narcisismo, tende a dar de si e do seu passado uma imagem favorável; para isso contribui a sua condição de sujeito maduro e experimentado, o seu conhecimento integral dos acontecimentos passados, a sua capacidade para impor um ponto de vista pessoal e uma versão preferencial dos factos, a sua posição de “transcendência” em relação às vivências evocadas e a consciência clara de que a escrita autobiográfica comporta a ficcionalização da realidade, mas que só o recuo no tempo permite uma operação de autocritica. Por vezes, a percepção deste narrador adulto torna-se quase indetectável, de tal modo os seus traços surgem apagados e misturados com a enunciação do discurso infantil, mas a possibilidade de manipulação calculada dos procedimentos das personagens, dos incidentes da acção e até de antecipações mantém-se intacta.

Na narrativa de infância com ressonâncias autobiográficas, a criança é a *personagem-pivot*: os episódios narrados parecem ter origem no seu olhar e na sua consciência tal como os elementos relativos à realidade descrita, seja no plano colectivo (as relações de vizinhança e de amizade, a realidade escolar, as diferenças sociais, a situação política) seja no plano individual (as vivências pessoais, as interacções familiares); porém, se tudo aparenta ser distribuído e ordenado em função da criança que vê, é preciso ter em conta que a escolha das palavras e dos procedimentos utilizados, tal como as opções narrativas adoptadas e a configuração de um universo diegético específico, são necessariamente submetidos ao adulto que rememora. A focalização adoptada é normalmente autodiegética e a narração é enunciada na primeira pessoa do singular, como em MPLL, ou na primeira pessoa do singular e na primeira pessoa do plural, como em BDC, quando o menino partilha o protagonismo das acções com as irmãs, os familiares, os colegas e os professores; este narrador autodiegético, encontrando-se numa situação temporal de ulterioridade face à história e fazendo-a depender da sua variável capacidade de retenção e de selecção memoriais, coloca-se

numa posição de onisciência em relação aos factos e às personagens e goza de uma total liberdade em relação ao leitor, apenas lhe revelando o que quer, quando quer e como quer; para além disto, o narrador autodiegético intervém continuamente, de forma subtil mas também intrusiva, com comentários, explicações, apreciações, avisos, notas humorísticas e irónicas, assim preenchendo algumas distâncias (cronológicas e existenciais) entre o eu narrador e o eu narrado e orientando a(s) leitura(s); o seu discurso é valorativo e modalizador, pois organiza a narrativa segundo um modelo explicitamente retrospectivo e não tem problemas em criar vazios narrativos, em evocar acontecimentos cronologicamente posteriores aos acontecimentos diegéticos, em interpelar directamente o leitor e em exprimir dúvidas e incertezas, fazendo-se para isso valer de uma voz que, não sendo infantilizada, deixa transparecer a ingenuidade que lhe convém.

Em MPLL, no último capítulo, sugestivamente intitulado “A confissão final”, o autor deixa clara a existência de dois tempos - “Hoje” e “Naquele tempo. No tempo do nosso tempo”, permeados pelo tempo que passou “Os anos se passaram”- e de dois narradores distintos – hoje, o narrador é um homem maduro, experimentado e apaziguado, que guarda saudades da infância e da inolvidável presença do amigo Manuel Valadares; naquele tempo, no tempo partilhado por ambos, era apenas uma criança ingénua que acreditava em histórias que, mais tarde, se revelaram enganadoras e dolorosas. Assim, ao longo da obra, o leitor percebe que quem rememora a infância de Zezé é sempre o adulto, ao mesmo tempo que interpreta, à luz da sua maturidade actual, algumas situações e reacções que teriam menor impacto se estivessem apenas expostas à visão limitada e à curta experiência de uma criança de seis anos¹⁵. Este narrador adulto distingue perfeitamente a existência de dois mundos – o da realidade e o da fantasia¹⁶ e, esporadicamente, deixa fugir um ou outro “*agora*”, que se refere ao momento da narração e não ao passado da diegese:

Até agora aquela música me dava uma tristeza que eu não sabia compreender.
(MPLL, 13)

Agora nunca pensei que ele pudesse ficar com aquela cara de gente grande triste como quando contei as histórias de Natal. (MPLL, 125).

¹⁵“Eu na minha estranha precocidade adivinhava o que se passava em seu coração” (MPLL, 184); “Quando eu era criancinha também acreditava naquelas coisas.” (MPLL, 184).

¹⁶“Foi então que ela [Glória] resolveu participar diretamente do meu pé de Laranja Lima e dos meus sonhos” (MPLL, 138).

Este narrador adulto é onisciente e conhece de antemão as reacções das personagens (reais ou imaginárias), avançando mesmo explicações, mais ou menos conjecturais, sobre os seus comportamentos, pensamentos e palavras:

Sentia que ele [tio Edmundo] se deliciava com as minhas ‘precocidades’ e depois que li sem aprender, as coisas melhoraram muito. (MPLL, 67)

Minguinho ficou horrorizado. Era como eu, não gostava de ver sangue. (MPLL, 112)

Não respondeu. Estava fingindo de surdo. [...] Estava fingindo que não me vira. (MPLL, 66)

Mas, este narrador também tem dúvidas e é impreciso nas suas interpretações:

Talvez ele [tio Edmundo] quisesse dar mais e não tinha. Talvez ele quisesse em vez de dar pra gente, estar dando para os seus filhos lá na cidade. [...] Talvez o único abraço da noite de festas. (MPLL, 49)

Talvez ele [seu Coquinho] tivesse vindo engraxar por causa do que acontecera três dias antes... (MPLL, 54)

Como adulto que é, torna-se fácil adivinhar e antecipar as reacções dos adultos que o rodearam enquanto criança e o próprio protagonista parece apreciar esse jogo de manipulação psicológica, sublinhando os seus traços de precocidade em contraste com a candura e a comoção dos mais velhos¹⁷, visando, mais uma vez, o envolvimento emocional dos adultos da história e dos adultos leitores da história:

Joguei tudo no chão e virei-me súplice para ele [Portuga]. Realmente não disse nada mas tinha o horror e a revolta estampados nos olhos. (MPLL, 156)

Este narrador adulto é igualmente capaz de colocar na boca da criança deduções perspicazes cuja autoria deixam o leitor na dúvida¹⁸, do mesmo modo que produz apartes e manifesta algum sentido de humor¹⁹; faz questão de relativizar o tamanho e a idade da criança que foi, ora a apresentando como mais velha do que era²⁰, ora se consciencializando do seu tamanho diminuto²¹, ora contrastando o universo dos mais

¹⁷ “Joguei uma flecha de piedade nos olhos de Glória. Ela sempre me salvara e eu sempre prometia a ela que não ia fazer nunca mais...” (MPLL, 28); “Ele [seu Ariovaldo] se sentiu meio lisonjeado e um tanto desarmado. Eu vi que começava a ganhar a parada.” (MPLL, 84); “Ela [a professora] tinha tamanha ternura por mim que eu acho que ficava bonzinho só para ela não se decepcionar comigo.” (MPLL, 110).

¹⁸ “Quem sabe se ele [tio Edmundo] não andava devagar porque tinha saudades dos filhos? E os filhos nunca vinham fazer uma visita para ele.” (MPLL, 19); “Talvez porque D. Cecília Paim não fosse bonita, era raro alguém levar uma flor para ela.” (MPLL, 170).

¹⁹ “Aliás (como eu gostava da palavra aliás) comigo ele nunca era surdo mesmo.” (MPLL, 66); “Ia ser duro encontrar outra meia que ficasse tão cobra como aquela.” (MPLL, 66).

²⁰ “Quando eu era criança gostava de ficar vendo o Mangaratiba passar e dar adeus que não acabava mais. [...] Hoje quem estava nessa fase era Luís.” (MPLL, 145).

²¹ “Chegou perto de mim e eu senti que era ainda bem pequeno. Menor do que eu pensava ainda.” (MPLL, 38).

pequenos com o dos grandes²². A falta de experiência e de conhecimentos básicos da criança²³ contrasta, aliás, com a sabedoria superior do adulto, que olha retrospectivamente para o seu passado e formula juízos sobre si próprio e os outros²⁴. A inteligência desarmante do menino reflecte o saber do adulto que vê para além das aparências e das evidências mais banais²⁵ e aproveita simples descrições para denunciar injustiças:

Pensei na Fábrica um momento. Não gostava dela. O seu apito triste de manhã tornava-se mais feio às cinco horas. A Fábrica era um dragão que todo dia comia gente e de noite vomitava o pessoal muito cansado. (MPLL, 63).

Em MPLL, o narrador adulto evidencia-se também na linguagem poética utilizada que, em algumas passagens, dificilmente se poderá atribuir a uma criança de seis anos, mesmo que esta sonhe vir a ser poeta; são múltiplas as comparações pungentes e magoadas²⁶, as metáforas surpreendentes e simbólicas²⁷ e os paradoxos comoventes²⁸. Do mesmo modo, é o narrador adulto quem consegue transmitir, de forma magistral, os cambiantes dos sentimentos de Zezé no seu primeiro encontro com o Portuga, quando é apanhado em flagrante a fazer um morcego no carro - da satisfação pessoal face ao enorme desafio, do orgulho e do antegozo da vitória perante os outros, Zezé passa sucessiva e instantaneamente pela humilhação, provocada pela reprimenda e pela palmada do Portuga, pela dor física e pela dor psicológica, pela revolta cruel, pela raiva insuportável e pela expressão rancorosa de uma vingança futura, num dos vários monólogos interiores que a obra apresenta e onde se faz uso do discurso indirecto livre:

Saí zozinho debaixo de uma caçada enorme. Quando atingi o outro lado da Rio - São Paulo que atravessasse sem enxergar, consegui passar a mão na bunda para suavizar o golpe recebido. Filho da puta! Ele ia ver só. Jurava que me vingaria. Jurava que... mas a dor foi diminuindo na proporção que me afastava daquela gente desgraçada. Pior era quando soubessem na Escola. E o que diria para Minguinho? Durante uma semana quando passasse pelo Miséria e Fome estariam rindo de mim naquela

²² “Como era às vezes difícil entender gente grande!” (MPLL, 62); “-Esse pessoal vai contando as coisas e pensa que criança acredita em tudo.” (MPLL, 104).

²³ “Não sabia ainda se era muito bom ser santo e ficar o tempo todo parado, parado.” (MPLL, 80).

²⁴ “Mas as lágrimas covardemente desciam pelo meu rosto. Abracei a barriga dele implorando.” (MPLL, 166); “Ele soltou uma gargalhada gostosa que nenhum brasileiro sabia soltar.” (MPLL, 126); “ele estancou o carro, olhou-me e sorriu com aquela bondade que enchia o que faltava de bondade no resto do mundo.” (MPLL, 147).

²⁵ “O vulto de Mamãe apareceu na esquina. Era ela. Ninguém no mundo se parecia com ela.” (MPLL, 74); “Parecia que a casa nova mudara o espírito de todos. Havia uma alegria na família que não se via há muito tempo.” (MPLL, 63).

²⁶ “Vazio como o meu coração que flutuava sem governo.” (MPLL, 52); “Minha dor era muito maior que qualquer fome.” (MPLL, 52).

²⁷ “Olhei os seus pés, os dedos saindo dos tamancos. Ele era uma velha árvore de raízes escuras. Era um pai-árvore. Mas uma árvore que eu quase não conhecia.” (MPLL, 189).

²⁸ “Ela riu dentro da sua tristeza.” (MPLL, 43).

covardia toda dos grandes. Era preciso sair mais cedo e cruzar estrada pelo outro lado... (MPLL 101)

Em BDC, o narrador adulto, para além de interpelar directamente o leitor, revela-se-lhe com maior frequência e clareza, deixando bem explícita a situação de ulteriores da narração:

Se calhar não era para eu responder, mas eu só ia perceber isso muito mais tarde. (BDC, 22)

Subi, fui ‘fazer os deveres’, como dizíamos antigamente. (BDC, 23)

tudo coisas que agora pareciam muito antigas. (BDC, 99)

Aí aconteceu aquilo que às vezes me acontece (BDC, 112)

A sua omnisciência é total, expondo, explicando e justificando os comportamentos das outras personagens, mesmo quando não as está a ver²⁹ ou quando se reporta a pensamentos e reacções dos outros³⁰. Apesar de onisciente, o narrador tem algumas dúvidas e partilha-as com o leitor³¹, mas não deixa de rectificar as afirmações dos outros segundo a sua perspectiva dos factos³² e de clarificar as suas recordações menos nítidas³³.

Por vezes, em BDC, torna-se difícil para o leitor perceber se a voz que escuta é a do narrador adulto ou a do narrador criança, tantos são os comentários, as explicações, os avisos e as antecipações que se acumulam no texto e que parecem fundir as duas vozes; este narrador explica sempre, excepto quando não o sabe fazer³⁴; avisa e antecipa de forma certa³⁵; exagera no reconto das histórias³⁶; opina acerca de tudo e de todos³⁷; surpreende-se e deixa-se impressionar³⁸; emociona-se com coisas triviais, como o sorriso dos professores cubanos ao comerem deliciosamente compota de morango, e

²⁹ “-Sim, filho, diz lá... - ela sorrindo muito [do outro lado do telefone]” (BDC, 27).

³⁰ “Quando a aula começou, os rapazes estavam todos a pensar no Caixão Vazio. Cada um imaginava já estratégias de fuga” (BDC, 30); “ela [tia Dada] fingia que não estava a perceber.” (BDC, 47); “-Cortam os dedos todos? - ela já queria se assustar outra vez.” (BDC, 59).

³¹ “Só se eu estiver enganado, mas costuma ser assim.” (BDC, 23); “Nunca cheguei a perceber se ao mexer assim a cabeça ele [Bruno “Viola”] olhou para trás ou não.” (BDC, 131).

³² “Mas não era verdade.” (BDC, 22); “porque tinha a certeza que ela [tia Dada] estava a mentir ou a brincar.” (BDC, 47).

³³ “porque como eu não tinha visto grande coisa, aliás, como eu não tinha visto nada” (BDC, 76); “Ah!, e ainda, quem quisesse ir fazer chichi que podia, mas cocó já não, porque não tínhamos tempo.” (BDC, 80).

³⁴ “Isto funcionava mais ou menos assim” (BDC, 118); “não sei se sei explicar” (BDC, 43).

³⁵ “eu avisei, talvez lá em Portugal seja diferente e ela não saiba.” (BDC, 52); “(Eu sabia!)” (BDC, 23); “Quando vi a Romina falar com o Murtala achei logo má ideia” (BDC, 43).

³⁶ “Claro que já estava a pensar em dizer que eram praí uns noventa ou cem” (BDC, 48).

³⁷ “acho que [tia Dada] ficou maldisposta com a história ou quê” (BDC, 58); “Mas eu pergunto-me: aquilo era chá?” (BDC, 123).

³⁸ “Eu estava mesmo de boca, como o Bruno tinha dito.” (BDC, 102); “ela [tia Dada] estava mesmo a falar a sério, isso é que me deixou impressionado.” (BDC, 56).

faz apartes em jeito de conversa com o leitor³⁹, pontuando de humor e de ironia toda a narrativa, ridicularizando situações quotidianas e denunciando diferenças sociais e injustiças num país marcado pela insegurança e pelo medo⁴⁰.

Porém, o narrador adulto prevalece e são várias as passagens em que os comentários dos miúdos parecem de adultos, ainda que a lógica infantil se manifeste subtilmente em comentários inesperados e engraçados:

Então também percebi que, num país, uma coisa é o governo, outra coisa é o povo. (BDC, 26)

Mas é assim, o azar persegue uma pessoa. (BDC, 60)

a Petra disse se calhar aquele óleo tava a escorrer era da alma dele, não sei. (BDC, 130)

No jardim havia umas lesmas que deviam ser mais velhas porque sempre acordavam cedo. (BDC, 22)

Eu fiquei logo a pensar naquela quantidade de coisas que ela tinha trazido, e eu estava mesmo a pensar que ela [tia Dada] devia ter pedido a diferentes pessoas, com diferentes cartões de abastecimento, para comprar aquelas prendas, mas ela disse que não tinha cartão nenhum, e que não era preciso isso. (BDC, 41)

Quase no final, aquando da despedida dos professores cubanos, é novamente o adulto quem rememora e enuncia o brinde aos que partem, mas numa espécie de eco em crescendo que junta as vozes dos professores, dos colegas e dos angolanos que desejam um novo rumo de paz e de progresso para Angola:

Na minha cabeça chegou uma mistura de frases: um brinde à partida de tantos cubanos, um brinde ao fim do contacto com os camaradas cubanos, um brinde ao fim dessa colaboração de amizade daquele povo com o nosso, um brinde também ao fim do ano lectivo, um brinde, já agora, à partida do Bruno, um brinde ao facto de não sabermos quem fica na turma para o ano que vem (...), um brinde a nós também, as crianças, as 'flores da humanidade', como nos disse o camarada professor Ángel, um brinde ao futuro de Angola neste novo rumo, um brinde ao Homem do amanhã, e claro, como é que íamos esquecer isso, Cláudio?, um brinde ao Progresso! (BDC, 113-114)

Em ambas as narrativas, o olhar da criança é realista, mas surge poetizado pela expressão do adulto; a ingenuidade dos mais novos encontra o seu revés na maturidade dos mais velhos e numa precocidade que justifica a sua auto-suficiência, mas nem sempre é verosímil; o desejo de descobrir e de decifrar o mundo que os rodeia acaba por os conduzir a uma iniciação dolorosa da vida adulta e a um crescimento antecipado. O narrador adulto, ainda que consciente das limitações da sua memória e da irrecuperabilidade das vivências passadas, consegue, através da emoção, da imaginação

³⁹ “eu acho que aquela era uma cena muito bonita” (BDC, 108); “(as minhas irmãs contaram)” (BDC, 121).

⁴⁰ “Não podes tirar fotografias àquele macaco..., por razões de segurança de Estado, tia – eu, sério.” (BDC, 40).

e da palavra, evocar fragmentos de um passado recriado em matéria ficcional; o narrador adulto conta a sua história com o registo e o olhar encenados do narrador-protagonista infantil, mas o puro prazer de contar histórias pertence, afinal e em ambos os casos, à criança.

4. O “pacto” com o leitor

Assumindo-se que a leitura constitui um processo interactivo e dialógico e é dotada de renovado dinamismo, torna-se evidente que a estratégia textual de qualquer autor seja geralmente estabelecida e executada tomando em consideração, ainda que de um modo idealizado, um tipo de leitor específico, caracterizado por certas marcas culturais, psíquicas, morais, ideológicas e etárias. Trata-se, com efeito, de um leitor ideal ou modelo, de uma entidade teórica construída por um escritor, que faz parte da poética implícita ou explícita desse mesmo escritor e que, de certo modo, determinará o sucesso do próprio texto enquanto “objecto de consumo”.

Num texto com características autobiográficas (como é o caso da narrativa de infância), o esforço do autor é ainda maior já que, pretendendo transmitir a impressão de vivido e procurando envolver o leitor na ilusão de participar na(s) história(s) do narrador-protagonista, se lhe exige que torne inteligível para os outros uma experiência normalmente “fragmentada” e sujeita às oscilações de uma memória afectiva. Para além disso, o texto autobiográfico é “contagioso”: podendo desencadear reacções distintas junto do leitor (adesão/rejeição, identificação/distanciamento), este dificilmente lê um texto autobiográfico sem se colocar a si próprio em causa, sem que a memória dos outros ponha a sua própria memória em acção e sem que, a par de uma particular competência narrativa e de uma cooperação activa, se crie, entre autor e leitor, uma plataforma de entendimento ou um “pacto” (explícito ou tácito) entre duas estratégias discursivas - ao desejo de escrever, de ser lido e de ser reconhecido, manifestado pelo autor, cola-se a intenção do leitor de responder ao desafio proposto, de preencher os espaços deixados em branco, de vencer eventuais resistências e de se deixar (voluntariamente) seduzir pela ilusão de restabelecimento de vivências contadas por uma voz infantil que é, afinal, fabricada por um adulto.

Neste sentido, importa destacar algumas estratégias do autor que se revestem de particular importância neste “pacto”: os mecanismos de identificação com o herói da

história narrada, com vista ao desencadear de reacções concretas no leitor, numa longa escala que pode incluir atitudes como o espanto ou o choque, a compaixão ou a simpatia, o choro ou o riso, o distanciamento ou a identificação; a actuação de um narrador adulto que mistura traços da linguagem infantil com outros que não lhe pertencem; o uso de um vocabulário com conotações irónicas ou humorísticas, apenas acessíveis a leitores competentes, ou o recurso a marcas estilísticas ou construções sintácticas que se encaixam num registo literário e não tanto num discurso que se pretende oralizante e próximo da linguagem infantil; a transmissão de certas informações e/ou sugestões e a manifestação de algumas intrusões que só fazem sentido no quadro de uma comunicação entre narrador adulto e leitor adulto.

Em MPLL, o narrador da história dirige-se explicitamente a um narratário; este, complemento textual do próprio narrador, apenas no último capítulo se revela como elemento estruturante de todo o texto: em “A confissão final”, o narrador adulto interpela directamente uma personagem da história, referindo elipticamente que “Os anos se passaram, meu caro Manuel Valadares” (MPLL, 190), mas que, apesar da passagem do tempo e da maturidade actual, mantém intacta a recordação da infância e da aprendizagem de ternura que com ele fizera outrora:

Hoje tenho quarenta e oito anos e às vezes na minha saudade eu tenho impressão que continuo criança. [...] Foi você, quem me ensinou a ternura da vida, meu Portuga querido. (MPLL, 190)

O Portuga, figura tutelar para o herói da história, trágica e inesperadamente morto no decurso da acção, deixou um legado que perdura no presente (o texto apresenta, finalmente, uma referência temporal precisa – 1967) e a narrativa adquire tonalidades de ajuste de contas com o passado – “Naquele tempo. No tempo do nosso tempo, eu não sabia”, de balanço de vida – “Às vezes sou feliz na minha ternura, às vezes me engano, o que é mais comum”, de confissão magoada – “A verdade, meu Portuga, é que a mim contaram as coisas muito cedo” e de derradeira despedida – “Adeus!” (MPLL, 190). O leitor percebe então que, apesar do forte efeito de identificação que ao longo do texto partilhara com o herói infantil e com as suas desditas, a narrativa tivera, desde o início, um destinatário preciso, intratextual e surpreendentemente desvendado no final.

Em MPLL, o autor explora a emoção de quem lê, pondo em cena um menino de seis anos com o qual o leitor pode e se vai identificar. São várias as situações que desencadeiam uma tal identificação: a situação social e económica da família

Vasconcelos, marcada pela miséria e pela fome, pela situação de desemprego do pai, pela exploração profissional da mãe e por comportamentos desestruturados, como o alcoolismo do pai ou a tirania da irmã Jandira; os sofrimentos e as perdas de Zezé (o corte do pé de laranja lima, seu amigo e confidente imaginário, e a morte trágica do Portuga, seu melhor amigo real e esperança de uma vida diferente); as injustiças a que o narrador-protagonista é sujeito, nomeadamente a violência física e as acções arbitrárias e desajustadas de alguns elementos da família; o contraste entre um retrato ruim e maldoso do protagonista, pintado por algumas personagens (o pai, a irmã Jandira e o irmão Totoca, alguns vizinhos) e um retrato doce e inteligente, delineado por outras (a irmã Glória e o irmãozinho Luís, o Portuga, o tio Edmundo, seu Ariovaldo e a professora); a aparente indiferença da mãe, excessivamente cansada e ausente para o defender ou acarinhar, substituída no seu papel materno e angelical pela irmã Glória; a mistura entre o real e a fantasia, entre os factos concretos de um dia-a-dia duro e a evasão através das aventuras imaginárias dos heróis da tela cinematográfica ou de outros seres mais compreensivos do que os humanos, como o morcego Luciano ou Minguinho, o seu pé de laranja lima; em suma, a ausência de ternura, de compreensão e de amor que marca a infância de Zezé, pouco correspondido ou reconhecido pelos que o rodeiam, e a oscilação entre situações quase extremas favorecem um discurso de autovitimização e de autocomplacência por parte do narrador.

Nesta obra, o autor coloca permanentemente o leitor na posição de um adulto que se predispõe a ouvir o discurso emotivo de uma criança; convidado a partilhar as confidências íntimas e dolorosas deste menino, o leitor identifica-se por simpatia com o seu sofrimento (através da memória da criança que ele próprio já foi), não podendo deixar ainda de se registar uma certa identificação catártica, marcada pela compaixão, pela solidariedade face a uma infância “quebrada” e por uma certa responsabilidade que lhe é indirectamente imputada, enquanto adulto, face à injustiça de alguns dos eventos relatados. Neste longo desabafo infantil, a escolha do vocabulário é criteriosa e a atenção com os detalhes é cuidadosa: o objectivo é tocar a sensibilidade do leitor, levá-lo a acreditar que, por detrás da dor do protagonista, existe o sonho de uma vida melhor, ainda que as duas perdas bruscas que o obrigam a “crescer” precocemente rompam as expectativas criadas; a inocência entrelaça-se com a maturidade, as situações dramáticas entrecruzam-se com outras mais ligeiras e engraçadas e a expressão de uma linguagem poetizada permite à criança exprimir pensamentos “vedados” aos mais velhos e ao leitor adulto ver para além do que é apenas entrevisto pelo olhar infantil.

Em MPLL, o trabalho linguístico do autor tem uma importância significativa na consecução do processo de identificação entre o leitor e o herói da história. Com efeito, à semelhança da linguagem infantil, é recorrente a utilização por parte do narrador de nomes e de adjetivos no grau diminutivo, com óbvia intenção de criar um clima de afetividade e de reduzir o mundo em redor a uma dimensão mais próxima da de uma criança⁴¹; é também frequente a utilização de adjetivos, muitas vezes hiperbólicos, superlativos e apresentados em gradação, para caracterizar os outros ou as suas acções e para mais facilmente se envolver e orientar o leitor num caminho de adesão ou de rejeição ou o confrontar com contrastes⁴²; a utilização de recursos estilísticos como a personificação, a comparação ou a metáfora surpreendem o leitor pela sua expressividade e pela propriedade com que exprimem de forma tão rica os sentimentos das personagens e, em particular, a perspectiva do narrador-protagonista⁴³.

O vocabulário utilizado exprime igualmente um mundo povoado de enigmas, de surpresas e de extremos, de segredos selados por juras de morte, tal como o universo misterioso que o leitor adulto conheceu na sua infância, e o próprio narrador aprecia as palavras novas, descobertas aqui e acolá e sabiamente aplicadas em novos contextos:

Era um mistério. (MPLL, 17)

Em dez minutos uma porção de gente da vizinhança veio ver o fenómeno. (MPLL, 20)

Mas um dia eu conto um milagre para você, Godóia. (MPLL, 35)

Só então ele descobriu toda a tragédia. (MPLL, 45)

E fomos nós embora para a descoberta ‘maravilhosa’ que eu ia fazer. (MPLL, 70)

Tínhamos jurado, de morte, que ninguém deveria saber da nossa amizade. (MPLL, 123)

Mas meu pé de Laranja Lima era ‘precoce’ como tio Edmundo dizia que eu era. (MPLL, 108)

Nesta obra, a par das dúvidas pungentes - “-Mamãe, a senhora gosta pelo menos um bocadinho de mim?” (MPLL, 75) - e da expressão de mágoas incommensuráveis - “Estava condenado a viver, viver [...] e olhava a vida com uma tristeza de doer.”

⁴¹ “Depois então vinha o meu irmãozinho Luís. [...] Ninguém precisava tomar conta dele, porque menininho mais lindo, bonzinho e quietinho não existia.” (MPLL, 24); “vivía no meu mundinho de fundo de quintal.” (MPLL, 125).

⁴² “(Então sua voz ficava suave, doce, terna de cortar o coração mais duro.)” (MPLL, 83); “Seus olhos tinham adquirido um brilho fosco como se fosse ficar louco.” (MPLL, 140); “-Você é ruim, Zezé. Ruim como cobra. [...] Malvado. Sem coração.” (MPLL, 51) em contraste com “É um Pirralho maravilhoso e inteligente.” (MPLL, 146).

⁴³ “Era uma casa comum. Branca de janelas azuis. Toda fechada e caladinha.” (MPLL, 16); “Parecia que tinham até arrancado minha alma pelos pés...” (MPLL, 118); “Como era fácil para uns morrer. [...] E como era difícil para mim ir para o céu. Todo o mundo estava segurando minhas pernas para eu não ir.” (MPLL, 176).

(MPLL, 183), surgem subtis notas de humor e até de ironia, aliviando o tom doloroso da narração:

Gozado é que ela tinha bigode de homem. Por isso é que ela devia ser diretora. (MPLL, 70)

Não é como os outros que falam: esse menino vai longe. Vai longe mas a gente nunca sai de Bangu. (MPLL, 163)

O leitor sente-se mesmo confuso com um narrador-protagonista que é simultaneamente ingênuo, nas questões e nos pedidos que faz⁴⁴, mas prematuramente adulto, realista e responsável perante as agruras de uma vida difícil⁴⁵. Porém, a lógica desarmante desta voz infantil cativa irremediavelmente o leitor e o lirismo, semeado ao longo do texto, seduz até os corações mais empedernidos:

A gente mata no coração. Vai deixando de querer bem. E um dia a pessoa morreu. [...] Depois matei você [Portuga] ao contrário. Fiz você morrer nascendo no meu coração. (MPLL, 149)

Meu coração se adiantou na frente cavalgando a minha saudade. Ia ver meu amigo mesmo. (MPLL, 145)

A par das brincadeiras, das partidas e das traquinices, em casa e junto da vizinhança, dos palavrões ditos com pouca consciência da sua gravidade e das resoluções definitivas, presentes em qualquer infância - “Seria a última surra que eu levaria, seria a última mesmo que morresse para isso” (MPLL, 141), o leitor identifica-se necessariamente com as vozes interiores com as quais o protagonista dialoga e com as quais, de modo simplista, justifica alguns dos seus comportamentos; é frequente falar-se de passarinhos, de fadas, de diabos ou de outras vozes que funcionam como uma espécie de consciência dos meninos, que tanto os pode conduzir para os bons como para os maus caminhos:

Era estranho porque sempre eu conversava com tudo, mas pensava que era o meu passarinho de dentro que se encarregava de arranjar fala. (MPLL, 33),

Aí o diabo me disse que eu podia dar uma queda ao mesmo tempo em todos os braços e pernas. (MPLL, 28)

Outro elemento presente no processo de identificação entre o leitor e o narrador de MPLL reside na mistura constante entre o real e a fantasia: Zezé estabelece amizade e mantém diálogos imaginários com seres que não são humanos e apenas lhe são “visíveis” a si próprio e mistura personagens e cenários ficcionais, muitas vezes

⁴⁴ “-A semana que vem, o senhor acha que eu já cresci?...” (MPLL, 21); “-Se não quiserem dar, você [Portuga] me compra. Papai está sem dinheiro nenhum. Garanto que ele me vende.” (MPLL, 159).

⁴⁵ “Eu o olhava com uma ternura imensa, porque quando eu era criança, como ele [irmãozinho Luís], também gostava daquilo...” (MPLL, 144); “Só que não devia ensinar errado ao meu irmãozinho.” (MPLL, 26).

importados da tela do cinema ou das colecções de figurinhas para uma realidade bem distante da dos *westerns*, como forma de atenuar o mal-estar de quem lê:

-Eu quero ir no Jardim Zoológico, depois quero ir na Europa. Depois eu quero ir nas selvas do Amazonas e brincar com Minguinho (MPLL, 184)

Em MPLL, tal como é próprio do estádio infantil, o mundo surge pintado a preto ou a branco, não havendo lugar para tons intermédios, porque ou se é bom ou se é mau, ou se é anjo ou se é demónio, ou se é menino Deus ou menino Diabo, ou se está do lado do herói ou se está contra o herói. Esta visão maniqueísta é explorada quase até à exaustão pelo narrador-protagonista, que, através de heterocaracterizações contrastantes, dá de si uma imagem contraditória: o Zezé inteligente e descobridor, que aprende tudo sozinho, à custa de algumas surras; o Zezé, sensível e generoso, que briga com outros rapazes mais velhos para resguardar o irmão Totoca; o Zezé, arrependido, que engraxa sapatos no dia de Natal para compensar o pai das palavras duras que lhe dissera; o Zezé com um coração de ouro, que traz flores à professora, que cuida ternamente do irmãozinho Luís, que busca protecção e cumplicidade junto da irmã Glória, revelando-se desejoso de amar e de ser amado, procurando fora de casa a figura paterna que não reconhece no pai⁴⁶; mas existe igualmente o Zezé vítima de tudo e de todos, injustiçado e revoltado com a sua má sorte e a da família, demonstrando sentimentos de rancor e de vingança e chantageando hábil e emocionalmente os que o rodeiam⁴⁷. Perante este Zezé com duas faces, o leitor questiona-se acerca da sinceridade das suas palavras, desconfiando se o narrador diz o que diz porque efectivamente concorda com a opinião dos outros ou se, pelo contrário, discorda e pretende intensificar ainda mais sentimentos de compaixão ou até de culpa junto do leitor:

-Eu não presto para nada. Sou muito ruim [...]. Uma de minhas irmãs me disse que coisa ruim como eu não devia ter nascido...

Ele coçou a cabeça admirado.

-Só essa semana já levei um punhado de surras. [...] Também apanho pelo que não faço. Levo culpa de tudo. Já se acostumaram a me bater. (BDC, 122)

Em comum com o narrador-protagonista de MPLL, o leitor partilha ainda alguns sonhos e quimeras de menino, que todas as crianças um dia alimentaram e que projectaram num futuro ainda distante:

E quando eu crescer quero ser sábio e poeta e usar gravata de laço. (MPLL, 14)

⁴⁶ “Você [Minguinho] precisa saber que o coração da gente tem que ser muito grande e caber tudo que a gente gosta.” (MPLL, 123).

⁴⁷ “Uma mistura de tudo criou-se na minha alma. Era ódio, revolta e tristeza.” (MPLL, 51); “-Mata, assassina! A cadeia está aí para me vingar!” (MPLL, 126); “-Eu acho que é melhor amanhã eu ser atropelado na Rio-São Paulo e ficar todo esmagadinho.” (MPLL, 113).

-Quando eu crescer vou comprar um carro bonito como o de seu Manuel Valadares. (MPLL, 45)

-Olhe, Minguinho, eu quero ter doze filhos e mais doze. Você entende? Os primeiros serão todos crianças e nunca vão apanhar. Os outros doze vão ficando homens. (MPLL, 163)

É possível que, em alguns momentos, o leitor rememore e/ou reviva ele próprio uma infância abruptamente quebrada como a de Zezé:

Ela [Glória] sabia que naquele momento não havia criança mais ali. Todos eram grandes, grandes e tristes, ceando a mesma tristeza aos pedaços. (MPLL, 50).

Em BDC, o narrador dirige-se explicita e repetidamente aos seus leitores, ainda que estes permaneçam implícitos e nunca se revelem:

Vou vos contar agora, quer acreditem quer não (BDC, 71)

Para imaginar o que ele era capaz de beber, tenho que vos dizer (BDC, 121)

O narrador estabelece um discurso dialógico, apesar de nunca obter resposta, e fica-se mesmo com a impressão de que se trata de uma situação de comunicação presencial, de tal modo se sugere a proximidade física dos leitores e se apela a uma participação activa nos acontecimentos relatados:

não sei se já repararam que os mais velhos fazem muito isso. (BDC, 49)

porque despedida tem cheiro, vocês sabem, né? (BDC, 109)

pra não dizerem que aumentei já o acontecimento (BDC, 121)

experimenta só mandar um aluno fazer uma redacção livre para ver se ele num vai falar da guerra (MPLL, 129)

O narrador “pisca o olho” aos leitores e essa busca de cumplicidade é muito clara em expressões que servem para confirmar o que é dito (por exemplo, “claro que”, “mas claro que”) ou em certas marcas de oralidade, que parecem acompanhadas de outras informações não-verbais, não expressas directamente no texto:

então ficava assim daquela cor que não dá para descobrir se é verde, se é azul, se é quê. (MPLL, 54)

engoliu assim o cuspe demoradamente, a exhibir a sede, o cabrão. (MPLL 101)

Nesta obra, o leitor identifica-se com o narrador-protagonista infantil em vários aspectos: a sua linguagem oralizante (semeada de interjeições, repetições, exclamações, reticências, palavras abreviadas, deturpadas e inventadas e de expressões próprias de uma linguagem familiar e de uma certa gíria dos mais novos); o leitor revê-se na rememoração de factos da infância do protagonista (destacando-se os cheiros, os factos cómicos e as pessoas que marcaram determinantemente um período de formação e de crescimento, como os professores cubanos ou os colegas da escola). É ainda de assinalar a mistura que, pontualmente, ocorre entre a realidade e a imaginação, visível sobretudo

nas referências ao universo cinematográfico – as cenas recordadas em câmara lenta ou o andar tipo Charlot de António - ou na apetência que todos os miúdos demonstram em ouvir histórias, sobretudo “estórias quentes”, em contá-las, recontá-las, inventá-las, reinventá-las, exagerá-las, “enfiar umas baldas”, surgindo até a necessidade de atestar a sua veracidade - “tou-vos a dizer”, “(tou-ta dizer, é verdade...)”. Comum às infâncias, e mais ainda à fase da pré-adolescência e da adolescência, é a atitude de arrogância intelectual e de alguma condescendência que os mais novos têm para com os mais velhos, pertencentes a um mundo antiquado e ultrapassado, “com um falar tipo mais velho”, facilmente enganáveis e desconhecedores de realidades óbvias para os mais novos, ainda que existam raras exceções (como a tia Dada):

não sei como é que ele [António] não percebia (BDC, 33)

Mas claro que os mais velhos nunca sabem aquilo que nós sabemos... (BDC, 36)

Ela [tia Dada] foi uma das poucas pessoas mais velhas que eu encontrei que não falou comigo como se eu fosse uma criança pateta (BDC, 39)

Nesta obra, a infância reporta-se a um tempo de brincadeiras, de estigas, de mujimbos, de risadas excessivas e de amizades inquebráveis, mas, à semelhança do texto de José Mauro de Vasconcelos, conduz a um crescimento e a um amadurecimento precoces do protagonista, em virtude da difícil situação vivida num período de guerra civil, em virtude das despedidas que marcam o fim de um ano escolar e em virtude, sobretudo, da perda irreparável do camarada António; porém, o desejo de mudança está também presente, ainda que, no final, vença o cepticismo:

-Tudo vai começar a mudar, camarada António... não achas?

-Parece é a paz que vai chegar, menino... Ontem tavam a falar lá no bairro.

-Tavam a falar de quê? Da paz?

-Hum... Parece vamos ter paz...

-Ó António, e tu acreditas nisso? Há quantos anos é que ouves essa conversa? (BDC, 117-118)

Em BDC, não se busca uma identificação por simpatia ou por catarse entre o leitor e o herói da história; pelo teor dos factos narrados, descritos, denunciados e sugeridos, o autor potencia o distanciamento crítico do seu leitor, sendo mais apropriado falar-se de identificação irónica. Com efeito, não se espera que a opinião do leitor coincida com a do narrador, mas a inexistência de uma visão maniqueísta (quase coerciva em MPLL), o facto de a história ter como cenário de fundo uma guerra fratricida, geradora de um clima de indefinições e de incertezas⁴⁸ e a circunstância de a faixa etária do menino narrador se situar algures entre a infância e a pré-adolescência,

⁴⁸“Aumentadas ou não aumentadas, em Luanda era possível acontecerem coisas destas, [...]. Porra, aqui em Angola já não dá pra duvidar que uma coisa vai acontecer...” (BDC, 106)

conferindo-lhe uma maior consciência da realidade circundante, facilitam a adopção de um posicionamento crítico por parte do leitor perante aquilo que lhe é transmitido.

Deste modo, o uso do humor e da ironia suavizam a gravidade de certas questões abordadas e aproximam-nas da realidade, sem julgamentos ou condenações morais sobre as personagens ou sobre as suas acções, e a situação cómica favorece a emergência da crítica social e chama a atenção do leitor para detalhes que lhe poderiam passar despercebidos. Ao leitor, oscilante entre a cumplicidade e a distanciamento face ao narrador-protagonista, exige-se uma tripla competência (linguística, retórica e ideológica), abertura para o jogo proposto (do qual pode, aliás, ser excluído) e elevado empenho no processo de leitura com vista à criação de novos níveis de sentido. Assim, entrecruzando o humor e a ironia, o narrador seduz o seu leitor através do labor linguístico: os neologismos⁴⁹; a grafia incorrecta de palavras estrangeiras⁵⁰; as palavras e as expressões corrompidas⁵¹; os erros ortográficos sistemáticos⁵²; os mal-entendidos linguísticos entre os meninos angolanos e o Castelhana falado pelos professores cubanos e o Português europeu falado pela tia Dada⁵³; os jogos com as palavras⁵⁴; os dizeres infantis e a gíria juvenil⁵⁵ e o uso de certas palavras em contextos curiosos⁵⁶.

O humor surge igualmente nas situações do dia-a-dia, em comentários das personagens⁵⁷ ou na descrição que é feita da cidade de Luanda, no périplo que o protagonista faz com a tia Dada - a cidade exhibe traços de modernidade e de progresso, mas apresenta, a par das belezas naturais, buracos nas estradas (por onde não passou a comitiva do camarada Presidente), fossas entupidas e canos rebentados, transformados em fontes ou em poças de água, que servem de piscina à miudagem, e está rodeada de musseques sem as menores condições de habitabilidade. As acções das personagens são exageradas, mas frequentemente justificadas pela pobreza ou por uma lógica imbatível (o colega Murtala come tanto que lhe incha a barriga e tem um ataque de vómito; os

⁴⁹ Por exemplo, “matabichar” (BDC, 21) e “verzul” (BDC, 54).

⁵⁰ Por exemplo, “vox váguen” (BDC, 87) por *Volkswagen* ou “ché kingue” (BDC, 107) por *check-in*.

⁵¹ Por exemplo, “ar concionado” (BDC, 62) por ar condicionado, “monstruação” (BDC, 123) por menstruação ou a expressão “Quem te viu e quem te revê” (BDC, 81) pela expressão “Quem te viu e quem te vê”.

⁵² Por exemplo, na seguinte mensagem: “Caixão Vaziu pasará aqui, hoggi, ás quatro da tarde!” (BDC, 63).

⁵³ “A professora disse: ustedes queden-se aia, ou aí quê! (...) E eles se atiraram no chão mesmo...” (BDC, 16).

⁵⁴ “e a torta estava mesmo bem torta, só tinha duas fatias” (BDC, 44), “todo mundo tinha medo que as palavrinhas dela se transformassem nas palavronas do marido” (BDC, 113).

⁵⁵ “Fiquei de boca. [...], tipo eu era já o camarada director da Rádio, gostei muito daquele estilo do cartão, ché, só o poster!, tava a matar.” (BDC, 34).

⁵⁶ “afinal ele devia ter vindo só pra se patrocinar duma gasosa.” (BDC, 101).

⁵⁷ “é que o carro está frio..., desculpa mesmo à toa, porque às duas da tarde em Luanda o carro só está frio se tiver gelo em cima.” (BDC, 28).

professores cubanos babam-se a comer compota de morango; o protagonista decide comer três tabletes de chocolate de seguida para evitar as restrições que os mais velhos inevitavelmente lhe imporiam); as histórias fantásticas, que circulam em Luanda, estão sempre presentes (como a do popular Maxando que substituíra o cão por um jacaré), tal como as anedotas (sobre o Samora Machel, por exemplo) e as estigas entre colegas que provocam barrigadas de riso incontrollável:

Eu quase nem conseguia responder, estive quase pra me atirar ao chão de tanto rir, até a minha mãe teve que dizer que estava com cólicas na casa de banho. (BDC, 24)

Em BDC, os erros interpretativos da tia Dada, que desconhece certos códigos angolanos de conduta, provocam situações embaraçosas e perigosas, mas igualmente cómicas:

-Mas sair do carro porquê? Eu não quero fazer chichi! – ela estava mesmo sentada, impressionada, e ainda estava a rir. [...]
-Mas sempre que o presidente passa vocês têm de ficar em sentido? – ela estava mesmo espantada. (BDC, 53)

E, à semelhança do que já se constatou em MPLL, os momentos de maior tensão surgem aligeirados por notas de humor - à notícia da morte de António sucede a notícia de que a guerra tinha acabado e de que, em breve, haveria eleições, o que provoca a dúvida perspicaz do narrador:

Eu ainda quis perguntar ‘mas como é que vão fazer eleições, se em Angola só há um partido e um presidente’, mas mandaram-me calar para ouvir o resto das notícias... (BDC, 133)

Em BDC, a ironia está disseminada por toda a obra: nas situações relatadas, nas descrições das personagens e dos espaços, nos comentários, nas dúvidas, nos apartes, nos avisos, nas explicações, nas opiniões e nas deduções das personagens, em particular nas do narrador-protagonista. Estes enunciados irónicos não visam a zombaria, o escárnio ofensivo ou a agressividade; visam sobretudo o bom humor, a surpresa, a denúncia e a intenção crítica e concretizam-se fundamentalmente no pressuposto de partilha de subentendidos com o leitor. A ironia está patente na ausência de liberdade de expressão e na referência ao alinhamento das notícias e à propaganda emitidas pela Rádio Nacional; na denúncia de uma atmosfera de medo e de contágio de medo, marcada pela insegurança, pelas frequentes trocas de tiros, por histórias de justiça popular, pelos boatos relativos a bandidos que atacam inocentes e pela onnipresença da guerra (nas conversas, nos mujimbos, nas estigas, nas redacções, nos desenhos, nas pinturas das paredes, nos anúncios da televisão, nos sonhos, nas palavras do maluco Sonangol). A ironia revela-se também na descrição das condições de vida do povo

angolano e dos luandenses em particular, dando-se conta de privações várias (falta de água, de luz, de salubridade, racionamento de bens de primeira necessidade), de situações de miséria (em casa do Murtala dorme-se à vez por não haver camas e espaço suficientes), da falta de organização e de condições mínimas de bem-estar (no aeroporto espera-se horas infindas para embarcar, as salas de aula e os musseques ficam alagados com a água da chuva, os professores cubanos vivem em condições deploráveis, Luanda é uma cidade marcada por contrastes) e das diferenças entre a vida difícil do povo e a ostentação governamental (o 1º de Maio é comemorado com pompa e circunstância e o Presidente só se desloca em Mercedes blindados, rodeado de escolta numerosa e de aparato). Toda a história é, aliás, marcada por um episódio particularmente irónico: a visita surpresa do inspector, cuidadosamente preparada pela directora, pelos professores e pelos alunos para ser um sucesso, mas que se revela, afinal, um fiasco total, sem que se possa imputar a responsabilidade a quem quer que seja; com efeito, a vinda do inspector coincide precisamente com a “explosão” do boato do Caixão Vazio, sucessivamente aumentado pelas histórias e pelas conversas dos miúdos, e a escola apresenta-se abandonada e caótica aos olhos do visitante surpresa:

Coitada da camarada directora, que vergonha!, tanta preparação para a visita-surpresa, a escola toda limpinha, tudo a postos!, como se costuma dizer, e quando o camarada inspector chegou lá, estava toda escola a fugir dele. (BDC, 103).

Apesar das diferenças, ambas as obras em análise se configuram, no seu desenlace, como textos abertos, expondo vários pontos de indeterminação à liberdade interpretativa do leitor e permitindo-lhe uma pluralidade de leituras. No caso de MPLL, o leitor ignora por completo o que aconteceu a Zezé e às restantes personagens no período que medeia entre os seis anos da sua infância e os quarenta e oito anos da sua maturidade e o capítulo final pouco adianta sobre essa matéria ou sobre o destino do protagonista; no caso de BDC, o desenlace coincide com o início de um novo ciclo na vida do protagonista e do povo angolano; porém, ainda que a paz se afigure no horizonte de Ndalu e dos angolanos, o texto termina com a expressão de algum cepticismo, ficando por contar o que aconteceu a seguir.

CONCLUSÃO

Na narrativa de infância, o maior desafio do autor centra-se na intenção de dar a ouvir uma voz pretensamente infantil, propondo ao leitor uma lógica discursiva que parece uma coisa, mas que no fundo é outra bem distinta. Com efeito, o autor parece buscar a sua voz mais íntima, procedimento que, a par da evocação mnemónica da infância, se torna o fio condutor do texto: não dominando ainda a língua (ou dominando-a de forma deficiente), o protagonista-narrador-criança, imerso no mundo fragmentado do instante, mas dotado de uma precocidade e de uma sagacidade invejáveis, vai desfiando a(s) sua(s) história(s), numa linguagem fictícia - misto de oralidade, de espontaneidade e de inocência -, fabricada mais na perspectiva dos efeitos que pode produzir sobre o leitor do que na perspectiva de fidelidade a uma enunciação infantil.

Neste tipo de textos, tipologia especial da narrativa autobiográfica e com evidente vocação realista, cria-se frequentemente um sistema enunciativo instável e de difícil apreensão; tratando-se de uma narrativa retrospectiva, que mima a simultaneidade, nela sobrevém uma distância temporal - existe um passado que se rememora e um presente em que se rememora esse passado - que se alastra à própria perspectiva narrativa - existe uma criança, sujeito da acção e munida de uma percepção ainda lacunar da realidade, a quem se atribui o olhar, e um adulto, detentor de um saber mais profundo e de uma percepção mais analítica, a quem se atribui a palavra. O primeiro submete-se ao segundo, ainda que todo o processo gire em torno do seu estatuto infantil e lhe caiba a si assumir as rédeas do acto de narrar; porém, é o segundo que, com a sua presença mais ou menos insidiosa, gere o tempo, a quantidade e a qualidade da informação diegética, formulando frequentemente um discurso irónico pontuado de subentendidos e criando um texto aberto, com lacunas, indeterminações e omissões propositadas, nele antecipando um labor cooperativo e uma maior liberdade interpretativa por parte do leitor. No fundo, as duas visões - infantil e adulta - justapõem-se e completam-se uma à outra, mas o quadro de comunicação que prevalece é o dos adultos (autor-narrador-adulto e leitor adulto) e o leitor, perante este universo ilusório e face à proposta de identificação com o olhar infantil (acrescido da mais-valia do saber completo do adulto), raramente permanece indiferente e a sua reacção tanto pode ser de adesão como de rejeição, de identificação como de distanciamento.

A rememoração da infância, transportando em si as alegrias mais intensas e as feridas mais dolorosas, revela-se fascinante, justificando em certa medida a formação da personalidade do adulto e constituindo uma espécie de acerto de contas com o passado. A voz infantil diverte, comove, critica, desconcerta e inventa mundos e diálogos imaginários, tal como a lógica peculiar da visão do narrador infantil, ao mesmo tempo ingénuo e precoce. Os tópicos da infância - as perdas e as separações dolorosas; a evocação dos jogos e das brincadeiras; o universo familiar e escolar; a idealização de si próprio, a afectividade e os sentimentos de culpabilidade, de ternura, de vergonha, de prazer, de revolta; a curiosidade e a descoberta; a efemeridade das impressões; as figuras tutelares; os sucessos e os fracassos – surgem reiterados. A criação de atmosferas, próximas de realidades e de vivências pessoais, familiares e sociais do leitor, constitui mais um dos aspectos que reduz o efeito de estranheza e o risco de inverosimilhança num texto em que é complexo demarcar o que é autobiografia (ou tem ressonância autobiográfica) e o que é ficção.

Sendo difícil delinear a fronteira entre a vida real e a vida metamorfoseada pelas incertezas da memória e pela criatividade da imaginação, a narrativa de infância coloca a tónica na centralidade do sujeito de enunciação – a criança – colocado numa relação de identidade enquanto sujeito do enunciado e enquanto autor empírico do relato. Consciente do carácter ficcional da recuperação do vivido e da impossibilidade de reaver o passado na sua integridade, o autor tira sabiamente partido do olhar infantil por si recriado para denunciar, criticar e ridicularizar sem autocensuras, para partilhar um doloroso processo de desenvolvimento interior que o conduz prematuramente ao complicado mundo dos adultos e para exercitar a sua paixão pela palavra através de um trabalho de construção e de reconstrução permanentes, de recuperação, de actualização e de omissão de memórias que desembocará numa espécie de “concentrado de vida”, do qual é simultaneamente escritor, protagonista e leitor.

Assentando na análise comparativa de dois textos literários – *O meu pé de laranja lima*, de José Mauro de Vasconcelos e *Bom dia camaradas*, de Ondjaki - escritos em tempos diferentes, reportando-se a espaços e a contextos situacionais distintos, apresentando estilos de escrita inconfundíveis, mas partilhando a Língua Portuguesa como veículo de comunicação comum, procurou-se, nesta dissertação, focar a atenção em quatro vertentes essenciais: examinar os pontos de contacto de ambos os textos com a chamada narrativa de infância; esmiuçar o funcionamento de uma memória afectiva enquanto fio condutor das narrativas; contrapor a existência de dois narradores

– um narrador infantil e um narrador adulto – na tessitura narrativa e destringer as respectivas funções, oposições e/ou complementaridades; e verificar que papel é atribuído ao leitor no acto de recepção deste tipo de textos.

Relativamente ao primeiro aspecto, as obras MPLL e BDC configuram-se ambas como romances autobiográficos que celebram a infância e a despedida da inocência através do olhar e da voz de um protagonista-narrador-criança e da memória afectiva de um autor-narrador-adulto; em ambos os casos, é mais plausível falar-se de um pacto romanesco do que de um pacto autobiográfico já que, nos dois textos, se reconhecem, de forma difusa, alguns episódios da infância dos autores, mas não é líquido que exista uma tríplice identidade entre autor, narrador e protagonista, constatando-se mesmo, no paratexto da edição de BDC, a indicação do género romance e nele se referindo explicitamente a ficcionalização de alguns dos factos relatados.

Fabricando uma voz de criança, recriando um espírito infantil e recorrendo à primeira pessoa gramatical para narrar os eventos passados, ambos os autores procuraram reconstituir fragmentos das suas infâncias, semeados de acontecimentos com fortes ressonâncias afectivas: as obras assemelham-se ao nível da organização (a divisão em duas partes distintas e a subdivisão de cada uma delas em pequenas parcelas de história e em cenas marcantes); ao nível do conteúdo (o relato retrospectivo do quotidiano dos jovens protagonistas e daqueles que os rodeiam num curto período da sua infância) e ao nível da própria caracterização textual (a convivência híbrida, mas pacífica, entre dois planos – o ficcional/romanesco e o referencial/autobiográfico). Ambas as narrativas se destinam preferencialmente a um público adulto, predisposto a entrar no jogo textual, conducente a um desenlace semiaberto em MPLL e aberto em BDC. O leitor de ambas as obras é capaz de “preencher” as dúvidas e os esquecimentos ditados pela rememoração de factos distantes no tempo, de aceitar um universo diegético pontuado, em simultâneo, por um realismo duro e pela fantasia e imaginação e aceita seguir os protagonistas numa espécie de percurso iniciático em direcção ao universo dos adultos, valorizando a superação de experiências dolorosas e a manifestação de características individuais como a precocidade, a inteligência, a sensibilidade, a curiosidade, a perspicácia e o sentido de humor enquanto qualidades decisivas para a formação das suas personalidades.

Assim, através de uma linguagem trabalhada, contam-se, inventam-se e ouvem-se histórias de infância... Em MPLL, dá-se conta de uma infância “quebrada”, marcada pela violência física, psicológica e social, distante da visão nostálgica de um paraíso

perdido; nela se exprime um pungente anseio de humanidade e de ternura na reinvenção da realidade, através da crueza do olhar infantil e da necessidade de evasão na fantasia, e na busca de compaixão e de identificação por parte do leitor. Em BDC, traça-se um percurso individual, que é igualmente colectivo, já que as memórias aparentemente inocentes do menino que frequenta a escola e brinca com os colegas surgem recheadas, em tom irónico e humorístico, de descrições e de denúncias do ambiente social, económico e político da Angola pós-independência e do impacto da guerra civil na vida dos angolanos.

Em ambas as obras, se processa um exercício de rememoração do passado e se recriam textualmente informações, experiências, emoções, sentimentos, imagens, palavras, sensações e impressões através da memória afectiva de um adulto que, de forma selectiva, parcial e imprevisível, evoca, recorda, recupera e reconstrói, num tempo presente, algumas experiências e vivências da sua infância; este trabalho de rememoração manifesta-se na sucessão dos capítulos, que corresponde a uma evolução da consciência das crianças face à sua situação pessoal, familiar e social, e as recordações surgem ligadas a acontecimentos penosos, dolorosos e traumáticos ou a sentimentos que marcaram, determinaram e formaram a personalidade do adulto; os espaços referidos são os mesmos (o espaço doméstico, a rua, a escola, o bairro, a cidade) e o tempo cronológico, sendo linear, é pouco preciso e surge condicionado pelo fluir das recordações de um quotidiano que segue o seu ritmo normal, entrecortado por alguns acontecimentos extraordinários. Em MPLL, a memória afectiva surge principalmente na evocação casual de aprendizagens feitas, de traquinices de miúdos, de trivialidades do dia-a-dia, de gestos raros e espontâneos de afecto e de algumas memórias saudosas (relativas à escola ou ao mundo de fantasia criado pelo protagonista); a memória surge igualmente associada a episódios de violência física e psicológica, a sentimentos de culpabilidade e de revolta e à presença obsessiva (seguida da ausência definitiva) de uma figura tutelar, substituta da figura paterna, determinante na formação e no processo de amadurecimento do herói. Em BDC, a memória do adulto, explicitando alguns esquecimentos e algumas incertezas, surge associada à evocação de imagens diversas, relativas a situações banais do quotidiano ou relacionadas com o clima de contágio de medo que então se vivia, mas sobretudo à expressão de impressões sensoriais, das quais se destacam as sensações olfactivas; igualmente relevantes são as memórias associadas ao acto de contar histórias, em que a realidade é sucessivamente deformada e reinventada através de exageros e de boatos

não confirmados, e à presença cúmplice de uma figura tutelar que, não substituindo a figura paterna do herói, é igualmente determinante no seu processo de crescimento e cujo desaparecimento se torna relevante no seu amadurecimento enquanto indivíduo. Nesta obra é ainda detectável a expressão de uma memória colectiva (subtilmente manifesta na vertente mais “documental” do texto), que é também geracional (os meninos-pioneiros) e de classe (a recém-nascida classe média angolana).

Nas duas obras em apreço, revelam-se dois narradores distintos – um narrador adulto e um narrador infantil. O primeiro conhece a totalidade dos eventos que pretende narrar retrospectivamente e, mimando uma voz infantil, dela tira partido para criar um maior efeito do vivido ou para denunciar e criticar certas realidades; o segundo, que representa o olhar testemunha do passado, assume o protagonismo das acções e fala através de uma voz deliberadamente ingénua fabricada pelo adulto. Separados pela diferença de idades e de experiência de vida, o adulto domina claramente o acto narrativo: dotado do conhecimento integral dos factos, selecciona os eventos, interpreta-os, configura-os, formula juízos de valor e orienta frequentemente o leitor; o adulto impõe um ponto de vista pessoal, dá uma imagem positiva de si mesmo, apresenta apenas a sua versão dos acontecimentos e consegue frequentemente apagar os seus traços pessoais na enunciação do discurso infantil que recria; à criança, por seu turno, cabe um olhar realista sobre o que a rodeia, expresso num enunciado que lhe é atribuído pelo adulto e que, paradoxalmente, revela ingenuidade e maturidade, é dolorosamente incisivo mas sedutoramente poético, é verosímil mas aproxima-se por vezes da fronteira da inverosimilhança.

Em MPLL e em BDC, a focalização narrativa adoptada é autodiegética, onnisciente e interventiva; a narração dos factos passados é ulterior à sua vivência e o discurso produzido é valorativo e modalizador; na primeira obra, o narrador infantil de apenas seis anos é impreciso nas suas interpretações e mistura o mundo da realidade com o mundo da fantasia; dotado de uma precocidade invulgar, consegue ser comovedor e engraçado, aproveitando as situações banais do seu quotidiano para denunciar várias injustiças e exprimindo uma linguagem poética, fortemente marcada pelas comparações, metáforas e paradoxos, que dá conta de uma interioridade demasiado complexa para a sua idade e que visa o envolvimento emocional do leitor; em BDC, o narrador infantil, talvez pré-adolescente, interpela directamente o leitor, explicitando a situação de ulterioridade da narração; a lógica que revela é a de um adulto e o seu saber é aparentemente inesgotável (ainda que, pontualmente, exprima

algumas dúvidas e incertezas): ele descreve e justifica os comportamentos das personagens; faz comentários, dá explicações, lança avisos e projecta antecipações; emite opiniões acerca de tudo e de todos e exprime o seu irresistível sentido de humor e a sua ironia em situações graves e em situações cómicas.

Quanto ao leitor de MPLL e de BDC, torna-se evidente que o mesmo se deixa voluntariamente seduzir pela ilusão das duas vozes infantis que lhe contam histórias passadas. Em ambos os casos, o leitor dificilmente fica indiferente à estratégia discursiva proposta, colocando-se a si mesmo em causa num processo de revisão da sua própria infância, e coopera activamente com o autor ao reactivar a sua própria memória. Em MPLL, o leitor revela-se predisposto a ouvir o discurso emotivo do herói, partilha as suas confidências, identifica-se por simpatia e por catarse com o seu sofrimento, podendo até sentir-se um pouco responsável pelas injustiças e pelos excessos arbitrários cometidos por outros adultos sobre uma criança sedenta de ternura e de compreensão; com esta obra, o autor toca a sensibilidade do leitor e cativa-o através de um cuidadoso trabalho linguístico, mas o risco de se deixar “manipular” pelo discurso de permanente autovitimização do herói é grande e requer algum distanciamento. Em BDC, o leitor parece assumir o papel do ouvinte de um contador de histórias, interpelado directamente, através de um discurso dialógico que busca a sua concordância e a sua cumplicidade; apesar do seu silêncio, o leitor de BDC identifica-se com o herói, com as suas peripécias e as dos seus colegas, com os seus comentários certos e as suas risadas incontroláveis, com a sua linguagem oralizante, marcada por inúmeras expressões da gíria infanto-juvenil; o leitor sorri com a comicidade expressa no relato de situações sérias e de situações ligeiras do quotidiano luandense e partilha os subentendidos que a ironia do narrador vai deixando entrever no discurso. Porém, o leitor de BDC permanece vigilante face ao relato e mantém o distanciamento necessário para fazer a sua própria leitura da situação política e social de Angola e das incertezas quanto ao futuro do povo e do país no período pós-independência retratado por Ondjaki.

Em jeito de conclusão, diríamos que *recordar, escrever e ler a infância* implica necessariamente a evocação de uma ausência recuperada pelo poder das palavras através da memória ou da imaginação transfiguradoras. Neste sentido, a narrativa de infância corporiza uma narrativa de autor que representa um desafio face ao esquecimento e às traições da memória, uma possibilidade face às dificuldades enfrentadas na busca do autoconhecimento e uma confirmação das capacidades da linguagem para recuperar e recriar vivências e mundos possíveis. A narrativa de

infância constitui, afinal, um contributo literário para a busca de respostas em torno das questões incontáveis sobre o próprio sentido da vida humana...

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA PRIMÁRIA:

- ONDJAKI, *Bom dia camaradas*, 2ª edição, Colecção “Outras Margens” - 10, Lisboa, Editorial Caminho, 2001
- VASCONCELOS, José Mauro de, *O meu pé de laranja lima*, Colecção “Literatura Brasileira”, s/l, Melhoramentos de Portugal – Editora Lda., 1991

BIBLIOGRAFIA SECUNDÁRIA:

- AAVV, *Dicionário de Literatura*, direcção de Jacinto do Prado Coelho, 3ª ed., Porto, Livraria Figueirinhas, 1985
- AAVV, *L'autobiographie*, VI Rencontres psychanalytiques d'Aix-en-Provence, Collection «Confluents Psychanalytiques», Paris, Les Belles Lettres, 1990
- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de, *Teoria da Literatura*, 7ª. edição, rev., Coimbra, Livraria Almedina, 1986
- AUERBACH, Erich, *Mimésis – La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, trad. de l'allemand par Cornélius Heim, Collection «Bibliothèque des Idées», Éditions Gallimard, 1973
- BLANCKEMAN, Bruno, «La tentation du défaut (sur quelques récits d'enfance)», in CHEVALIER, Anne et Carole Donnier (dir.), *Le récit d'enfance et ses modèles*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2003, p. 271-279
- BOOTH, Wayne C., *A retórica da ficção*, trad. de Maria Teresa H. Guerreiro, Colecção «Artes e Letras/Arcádia», Lisboa, Arcádia, 1980
- BOURNEUF, Roland e Réal Ouellet, *O universo do romance*, «Colecção Almedina» - nº 32, Coimbra, Livraria Almedina, 1976
- CASTELLO, José Aderaldo, *A Literatura Brasileira – origens e unidade*, vol. II, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2004
- CHEVALIER, Anne et Carole Donnier (dir.), *Le récit d'enfance et ses modèles*, Actes du Colloque de Cerisy-la-Salle (27 septembre – 1er octobre 2001), Caen, Presses Universitaires de Caen, 2003
- CHEVALIER, Jean e Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont S.A. et éditions Jupiter, 1989
- COELHO, Nelly Novaes, *O ensino da Literatura – comunicação e expressão*, 4ª ed., Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1975
- _____, *Dicionário crítico da literatura infantil e juvenil brasileira: séculos XIX e XX*, 4ª edição rev. e ampl., São Paulo, EDUSP, 1995
- CRISTÓVÃO, Fernando (dir. e coord.), *Dicionário temático da lusofonia*, 2ª ed., Lisboa, Texto Editores, 2007
- DEMANZE, Laurent, “Pierre Bergounioux: le crépuscule des origines” in SCHAFFNER, Alain (dir.), *L'ère du récit d'enfance*, Série «Enfances», Arras, Artois Presses Université, 2005, p. 215-228
- ECO, Umberto, *Leitura do texto literário – 'Lector in fabula'*, 2ª edição Colecção «Biblioteca de Textos Universitários» - nº 56, Lisboa, Editorial Presença, 1993
- ERMIDA, Isabel, *Humor, linguagem e narrativa – Para uma análise do discurso literário cómico*, Colecção Poliedro – 14, Braga, Universidade do Minho – Centro de Estudos Humanísticos, 2003

- ESCARPIT, Denise, *La littérature d'enfance et de jeunesse – panorama historique*, Collection «Que sais-je?», Paris, P.U.F., 1981
- FAIA, Maria Amélia, *O eu construído – Identidade pessoal e consciência de si*, Coimbra, Editora Minerva, 2005
- FERRAZ, Maria de Lourdes A., *A ironia romântica – Estudo de um processo comunicativo*, Estudos Gerais – Série Universitária, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987
- FILLOUX, Jean-C., *La Mémoire*, Collection «Que sais-je?» - nº350, Paris, P.U.F., 1958
- FREUD, Sigmund, “Sur les souvenirs-écrans” in *Névrose, psychose et perversion*, 2^e édition, s/l, P.U.F., 1974
- GENETTE, Gérard, *Discurso da narrativa*, trad. de Fernando Cabral Martins, Coleção «Vega Universidade», Lisboa, Vega, s/d
- HALBWACHS, Maurice, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Bibliothèque «L'Évolution de l'Humanité», Paris, Albin Michel, 1994
- ISER, Wolfgang, *L'acte de lecture – Théorie de l'effet esthétique*, trad. de l'allemand par Evelyne Sznycer, Collection «Philosophie et Langage», Bruxelles, Pierre Mardaga, éditeur, 1985
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *L'Ironie*, Collection «Champs Philosophique», Paris, Flammarion, 1980
- JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, trad. de l'allemand par Claude Maillard, préface de Jean Starobinski, Collection «Bibliothèque des Idées», Éditions Gallimard, 1978
- LE GOFF, Jacques, “Memória” in *Enciclopédia Einaudi – Memória e História*, vol. 1, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984
- LEJEUNE, Philippe, «Le récit d'enfance ironique: Vallès», in *Je est un autre*, Collection «Poétique», Paris, Éditions du Seuil, 1980, p. 10-31
- _____, *Le pacte autobiographique*, Collection «Poétique», Paris, Éditions du Seuil, 1975
- MIRAUX, Jean-Philippe, *L'autobiographie – écriture de soi et sincérité*, 3^e édition, Collection 128 – Série «Lettres», Paris, Armand Colin, 2009
- PIRES, Maria Laura Bettencourt, *História da literatura infantil portuguesa*, Lisboa, Vega, s/d
- REIS, Carlos, “Narrador” in AAVV, *Biblos – Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, vol. 3, Lisboa, Verbo, 1999, p. 1022-1024
- _____, e Ana Cristina M. Lopes, *Dicionário de narratologia*, Coimbra, Livraria Almedina, 1987
- ROCHA, Clara e Ana Cristina Chiara, “Memorialismo” in AAVV, *Biblos – Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, vol. 3, Lisboa, Verbo, 1999, p. 627-634
- ROCHA, Natércia, *Breve história da literatura para crianças em Portugal*, Coleção «Biblioteca Breve», Lisboa, ICALP, 1984
- SCHAFFNER, Alain (dir.), *L'ère du récit d'enfance*, Série «Enfances», Arras, Artois Presses Université, 2005
- _____, «Écrire l'enfance» in SCHAFFNER, Alain (dir.), *L'ère du récit d'enfance*, Série «Enfances», Arras, Artois Presses Université, 2005, p. 7-11
- SKIDMORE, Thomas E., *Uma História do Brasil*, trad. de Raul Fiker, 3^a ed., São Paulo, Paz e Terra, 1998
- SILVESTRE, Osvaldo, “Autobiografia” in AAVV, *Biblos – Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, vol. 1, Lisboa, Verbo, 1995, p. 459-464

VALETTE, Bernard, *Esthétique du roman moderne*, 2^e éd., Série «Fac. littérature», Tours, Éditions Nathan, 1993

OUTRAS FONTES:

ALBERTI, Verena, «Literatura e autobiografia: a questão do sujeito na narrativa» in *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 4, nº 7, 1991, pp. 66-81, cpdoc.fgv.br/producao_intelectual/arq/414.pdf [consultado em 26/09/2010]

ASSIS, Roberta Guimarães Franco Faria de, *Descortinando a inocência – infância e violência em três obras da literatura angolana*, Dissertação de Mestrado em Letras (Literatura Portuguesa e Literaturas Africanas de Língua Portuguesa), apresentada no Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2008, www.bdttd.ndc.uff.br/tde.../23/.../Roberta%20Assis-Dissert-Letras.pdf [consultado em 04/11/2010]

AZZI, Cristine Ferreira, ‘*Je est un autre*’: *Amélie Nothomb e a escrita autobiográfica*, www.pgletras.uerj.br/palimpsesto/num7/estudos/estudos.htm [consultado em 26/09/2010]

BAYER, Adriana Elisabete, “O percurso do menino-griot: das despedidas à aprendizagem”, in *Nau Literária*, vol. 4, nº 1, Rio Grande do Sul, Jan./Jun. 2008, p. 1-12, seer.ufrgs.br/index.php/NauLiteraria/article/view/5803/3408 [consultado em 01/11/2010]

_____, *Pepetela e Ondjaki: com a juventude, a palavra faz o sonho*, Dissertação de Mestrado em Letras (Teoria da Literatura), apresentada na Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica de Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008, tede.pucrs.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=134 [consultado em 04/11/2010]

BEZERRA, Rosalinda Alves, *Narrativa de memória e identidade africana: os olhares da infância em ‘A cidade e a infância’ de Luandino Vieira e ‘Bom dia camaradas’ de Ondjaki*, www.abralic.org/anais/cong2008/AnaisOnline/.../ROSILDA_BEZERRA.pdf [consultado em 04/11/2010]

CUNSOLO, Karen, *Ondjaki e o fim da infância em Luanda – Entrevista a Ondjaki*, 24 de Abril de 2007, noticiasco.terra.com.co/tecnologia/interna/0,,OI1569941-EI6595,00.html [consultado em 24/01/2011]

CRUZ, Juliana Leopoldino de Souza, *O meu pé de laranja lima: do broto ao fruto – A recepção da obra de José Mauro de Vasconcelos por diferentes gerações*, Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual de Maringá, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, 2007, <http://www.ple.uem.br/defesas/pdf/jlscruz.pdf> [consultado em 21/10/2010]

FILHO, José Nicolau Gregorin, *Concepção de infância e literatura infantil*, www.fflch.usp.br/dlcv/lport/.../LD/.../Gregorin_Filho2009.pdf [consultado em 26/07/2010]

_____, “Memórias da infância nas literaturas lusófonas” in *Cadernos do CNLF*, vol. XII, nº 14, p. 126-132, www.filologia.org.br/.../Memórias%20da%20infância%20nas%20literaturas%20lusófonas%20-... [consultado em 18/07/2010]

FIORINDO, Priscilla Peixinho, *O papel da memória na construção de histórias para crianças*, www.letramagna.com/artigo01_XII.pdf [consultado em 26/07/2010]

- GODINHO, Vanessa, *Entrevista a Ondjaki*, 18 de Novembro de 2008, www.pnetliteratura.pt/cronica.asp?id=273 [consultado em 09/01/2011]
- GOMES, Margarida Maria Filipe, *Luanda: a (im)possibilidade cosmopolita de uma cidade no decurso de um processo de descolonização*, Setembro de 2006, cabodotrabalhos.ces.uc.pt/.../2006_margarida_gomes_luanda.pdf [consultado em 09/01/2011]
- GOUVÊA, Maria Cristina Soares de, *A construção do infantil na Literatura Brasileira*, www.ced.ufsc.br/~nee0a6/GOUVEA.pdf [consultado em 15/10/2010]
- LEMIEUX, Denise, «Souvenirs d'enfance, mémoires familiales et identité» in *L'horizon de la culture: hommage à Fernand Dumont*, <http://www.bibl.ulaval.ca/doelec/pul/dumont/fdchap14.html> [consultado em 28/07/2010]
- MELLO, Flávio Corrêa de e Tatiana Carlotti, *Da memória da infância à construção de um romance que contorna a História de Angola - Entrevista a Ondjaki*, 24 de Agosto de 2006, www.cartamaior.com.br [consultado em 24/01/2011]
- MURARO, Andrea Cristina, *Luanda, camarada, Luanda*, 2008, seer.ufrgs.br/index.php/NauLiteraria/article/view/5805/3410 [consultado em 01/11/2010]
- _____, *Mapas poéticos de Luanda: discurso e espaço nas obras de Manuel Rui e Ondjaki*, www.ueangola.com/.../332-mapas-poeticos-de-luanda-discurso-e-espaco-nas-obras-de-manuel-rui-e-ondjaki.html [consultado em 09/01/2011]
- OLIVEIRA, Anabela Dinis Branco de, *Ondjaki: o assobiador de imaginários*, iberystyka-uw.home.pl/.../Coloquio_ISII-UW_21_OLIVEIRA-Anabela-DINIS-BRANCO-de_Ondjaki-o-Assobiador-de-imaginarios.pdf [consultado em 04/11/2010]
- PIMENTA, Dionísio da Silva, *De infância e de memórias: representações da identidade e processos de criação ficcional em 'Bom dia camaradas', de Ondjaki*, www.versaobeta.ufscar.br/index.php/vb/article/view/83/37 [consultado em 04/11/2010]
- RIBEIRO, Gustavo Silveira, *Graciliano Ramos e a reinvenção da infância*, www.fw.uri.br/publicacoes/literaturaemdebate/.../9Gustavo_Ribeiro.pdf [consultado em 01/10/2010]
- RIOUL, René, *Le désir d'autobiographie*, conférence, prononcée le 7 mars 2003, à l'Université Marc-Bloch, à Strasbourg, <http://www.sitapa.org/doc/confRioul.pdf> [consultado em 28/07/2010]
- ROSEN, Elisheva, *Pourquoi avons-nous inventé le récit d'enfance? Considérations sociocritiques sur l'étude d'un genre littéraire*, <http://books.google.pt/books> [consultado em 01/08/2010]
- SÉDÉRA, Noah A. A., *Point de vue et récit d'enfance dans 'L'Enfant' de Jules Vallès, 'La Grande Maison' de Mohamed Dib et 'Les Jours' de Taha Hussein – Étude sociocritique comparée*, Thèse de Magistère, Université du Caire, Faculté de Lettres, Département de Langue et Littérature Françaises, 1997, www.limag.refer.org/.../Abou%20Sedera/Abou%20Sedera.htm [consultado em 28/07/2010]
- SOBRINHO, Ataiena V. da L. Miguel, "A narrativa autobiográfica de infância: arrebatados pelos sentidos em *L'Odeur du Café*, de Dany Laferrière", in *Revista Criação & Crítica*, nº 4, Abril de 2010, www.fflch.usp.br/dlm/criacaoecritica/.../09CC_NA_ASobrinho.pdf [consultado em 28/07/2010]

VIEIRA, Karina Mayara Leite e Rubens Pereira dos Santos, ‘*Bom Dia Camaradas*’: as memórias do menino/narrador, prope.unesp.br/xxi_cic/27_36402223859.pdf [consultado em 01/11/2010]

_____, “Pelos caminhos da memória: a Angola pós-independência revisitada por Ondjaki”, in *Revista África e Africanidades*, Ano 3, nº 10 , Agosto de 2010, www.africaeaficanidades.com/documentos/10082010_10.pdf - Brasil [consultado em 04/11/2010]